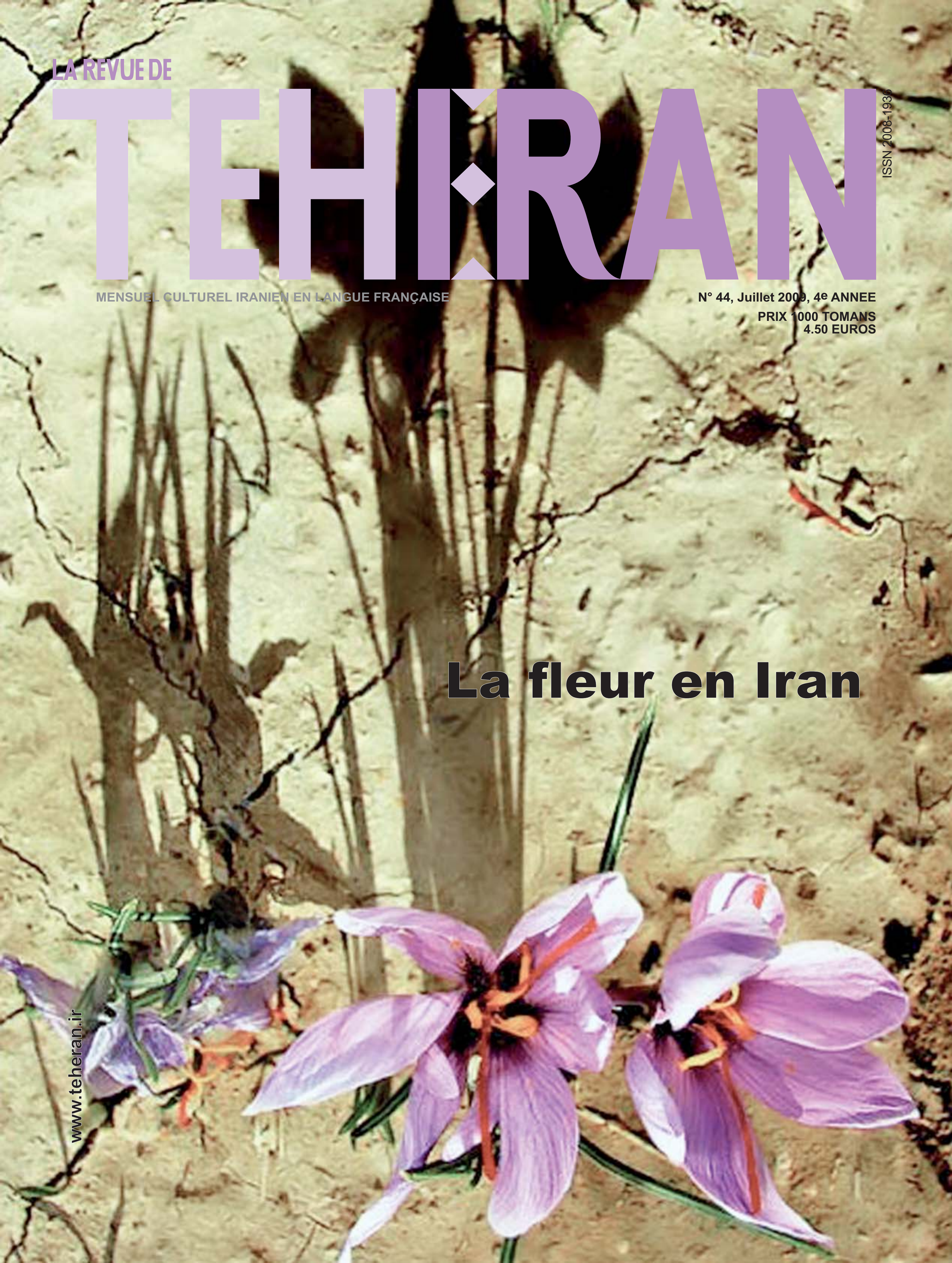

LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 44, Juillet 2009, 4e ANNEE
PRIX 1000 TOMANS
4.50 EUROS
La fleur en Iran
www.teheran.ir

La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Djamileh Zia

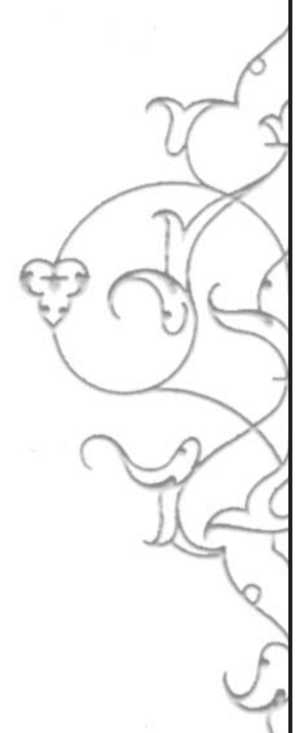
Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Babak Ershadi
Samira Fakhariyan
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Saeed Kamali Dehghan

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Graphisme et Mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi



Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Photo: Arash Hamidi
La fleur de safran

Sommaire





Premier mensuel iranien
en langue française
N° 44 - Tir 1388
Juillet 2009
Quatrième année
Prix 1000 Tomans
4.50 Euros







Mahallât,
capitale iranienne de la culture florale

Sarah Mirdâmâdi

La ville de Mahallât est située dans le sud de la province de Markazi en Iran, à 262 km de Téhéran. Outre son statut de centre historique rassemblant de nombreux monuments notamment des forteresses, mosquées et caravansérails des différentes périodes historiques iraniennes, elle est également réputée au niveau national pour ses jardins et serres où sont cultivées de multiples variétés de fleurs. Cette industrie joue un rôle économique majeur dans la région avec près de 2 millions de bouquets et 20 millions de fleurs vendues à l'unité, produits chaque année sur une surface cultivable de 900 hectares. Tulipes, coquelicots, roses, orchidées, violettes et chrysanthèmes font notamment partie des fleurs cultivées sur place, auxquelles viennent s'ajouter de nombreuses variétés de plantes et de cactus. Ces cultures sont favorisées par le climat tempéré et la présence de nombreuses sources d'eau minérale et d'eau chaude se trouvant dans la ville et ses alentours. ■









Les jardins et serres où sont cultivées de multiples variétés de fleurs, Mahallât

La tulipe renversée

Djafar Sepehri*

Traduit par
Djamileh Zia


Tulipes renversées dans la province d'Ispahan, village de Darehbid

Photos: Hamid Rezâ Nikou Marâm

Chaque année au printemps, des milliers de touristes se rendent à Fârsân, dans la province de Tchahâr Mahâl va Bakhtiâri, pour admirer les tulipes renversées qui fleurissent dans cette région. Fârsân fait partie des zones protégées depuis 1996. L'Iran est le seul pays où la tulipe renversée pousse de façon sauvage. Des voyageurs européens qui vinrent en Iran ont emporté cette fleur en Europe pour la première fois en 1576. La tulipe renversée fut alors cultivée en Europe dans les jardins des résidences très aisées et des familles royales. Sa culture commença de façon massive au Pays Bas au XIXe siècle. La tulipe renversée fait partie des 170 espèces de tulipes qui poussent de façon sauvage en Iran. Les régions montagneuses des provinces de Lorestân, Tchahâr Mahâl va Bakhtiâri sont les principales régions où pousse la tulipe renversée de façon sauvage, du début du printemps jusqu'au milieu de l'été selon le climat. La tulipe renversée a une prédilection pour les terrains rocheux situés à plus de 1500 mètres d'altitude.

* L'article de Djafar Sepehri figure sur le site www.irandeserts.com, consulté le 27 juin 2009.


Tulipes renversées dans la province d'Ispahan, village de Darehbid

Le champ des tulipes renversées de Tchelguerd

Khadidjeh Nâderi Beni

Dans la région de Kouhrang, à 12 kilomètres de Tchelguerd, l'une des principales attractions naturelles de la province de Tchahâr Mahal va Bakhtiâri est un vaste champ de tulipes renversées rouges et jaunes s'étendant sur plus de 3 400 hectares. Dans cette région montagneuse, le champ situé sur les hauteurs des monts Mili offre une magnifique perspective sur la vallée et ses ruisseaux.

Ce champ de tulipes jouit d'une plus grande renommée que d'autres sites naturels et touristiques de Kouhrang comme la fontaine de Kouhrang et de Dimeh, la cascade de Kouhrang ou la piste du ski de Tchelguerd, et attire de nombreux touristes iraniens et étrangers chaque printemps, surtout pendant la floraison au mois d'Ordibehesht (avril-mai). D'autres plantes y poussent également, dont le céleri et l'échalote cultivés pour leurs vertus médicinales. ■



Tulipes renversées dans la province de Tchahâr Mahâl va Bakhtiâri, Kouhrang



Photo: Shahrzâd Fotouhi



Tulipes renversées dans la province de Tchahâr Mahâl va Bakhtiâri, Tchelguerd

Photo: Mehrâb Hâdji



Tulipes renversées dans la province de Markazi, Mahallât

Photo: Marzieh Atigh



Tulipes renversées jaunes dans la province d'Ilâm

Photo: Somayeh Hâmedi Nejâd



Le safran, une fleur du plateau iranien

Djamileh Zia

La rose n'est pas la seule fleur que les Iraniens cultivent et utilisent en cuisine; le safran, obtenu à partir d'une fleur du même nom, est un condiment utilisé depuis des millénaires en Iran pour sa couleur, son goût et pour ses propriétés thérapeutiques. Les caractéristiques climatiques du plateau iranien conviennent à cette fleur, qui pousse de préférence dans les régions sèches et froides à plus de 1000 mètres d'altitude; c'est pourquoi le safran d'Iran a été de tout temps le meilleur du monde. L'Iran détient depuis des siècles le quasi-monopole de la production de ce produit agricole le plus cher du monde, surnommé *l'or rouge*.

La fleur de safran

Le safran est une fleur de la famille des iridacées. La plante a un bulbe, des feuilles très grêles et peu abondantes, et une seule fleur composée de trois pétales très redressés et trois sépales de la même forme et de la même couleur que les pétales. La fleur est généralement mauve, jaune ou blanche. La variété que l'on cultive pour obtenir le safran est le *crocus sativus*. Sa fleur est mauve. Le condiment appelé safran correspond aux trois stigmates rouges foncés de cette fleur, longs chacun de deux ou trois centimètres. Plus les stigmates de la fleur sont longs et fins, et plus leur couleur rouge est foncée, plus le safran est de meilleure qualité. Le safran est une fleur particulière: elle fleurit en automne et les feuilles poussent après la fleur. Deux autres variétés de crocus, qui ont une fleur jaune ou blanche, sont des fleurs de jardin. Il existe également en Iran des crocus sauvages, de couleurs variées. Ils poussent également en automne.[1]

Le safran fleurit quand il commence à faire froid, au milieu de l'automne. La période de floraison dure une vingtaine de jours. Les fleurs se fanent cinq jours après éclosion. La floraison est peu importante la première année; elle suit un cours croissant les années suivantes. Les bulbes plantés sont gardés au maximum 5 ans. Après ce délai, il faut les enlever et les planter dans un nouveau terrain, car ils se multiplient pendant l'hiver et appauvrissent la terre. Les feuilles de la plante restent vertes pendant l'hiver; elles se fanent vers la fin du printemps. Les bulbes sont en repos pendant l'été, et ne commencent leur activité qu'en automne. Les caractéristiques de la terre et du climat, de même que l'altitude, sont très importantes pour obtenir un safran de bonne qualité. Les régions d'Iran où la fleur de safran était cultivée par le passé, et celles où elle est cultivée de nos jours sont toutes à plus de 1000 mètres d'altitude. La chaleur et l'humidité aux différentes heures du jour et de la nuit et les différentes saisons, la quantité d'heures d'ensoleillement dans la journée, le nombre de jours où la température est en dessous de zéro en automne et en hiver, et la pluviosité au cours des différents mois de l'année sont également des facteurs déterminants.[2]

En tenant compte de tous ces critères, on peut conclure que le meilleur safran est obtenu dans les régions au climat sec, situées à une altitude relativement haute, avec des journées très ensoleillées et froides pendant l'automne et l'hiver, d'où le fait que le safran d'Iran soit unanimement reconnu comme étant le meilleur du monde.

Les Iraniens utilisent et cultivent le safran depuis des millénaires

Il existe des documents écrits à propos de l'utilisation du safran par les Iraniens pendant l'Antiquité: *Bondahesh* est un livre écrit en langue pahlavi. Ce livre, écrit peu de temps après la conquête de la Perse par les Arabes musulmans, relate les croyances anciennes des Iraniens à propos de la Création et la Fin du Monde. L'auteur précise dans le chapitre 21 du livre que ses ancêtres étaient des mages de père en fils sur des dizaines de générations. Il ajoute que le contenu de ce livre correspond à des connaissances qui lui ont été transmises par ses ancêtres. *Bondahesh* reflète donc la culture et la civilisation iranienne des époques très anciennes. La fleur de safran, qui était nommée *korkom* en langue pahlavi, est citée dans *Bondahesh* dans le chapitre sur la création des plantes.[3] On apprend ainsi que les Iraniens utilisaient il y a des millénaires le safran comme condiment et comme teinture pour les tissus. Pour les Iraniens, chaque archange et ange créé par Ahoura-Mazda avait pour symbole une plante particulière. Le *korkom* était la représentation sur la Terre de *Mârâspand*, l'Ange de la Parole Divine. Ceci montre la grande valeur que les Iraniens octroyaient à cette fleur au cours de l'Antiquité. *Bondahesh* prouve que les Iraniens non seulement connaissaient les propriétés du safran il y a des millénaires, mais aussi qu'ils cultivaient cette fleur, car l'extraction des stigmates des fleurs sauvages ne fournissait certainement pas de safran en quantité suffisante pour les usages culinaires et en teinture.

Bondahesh *prouve que les Iraniens non seulement connaissaient les propriétés du safran il y a des millénaires, mais aussi qu'ils cultivaient cette fleur.*

Polyen, écrivain et militaire grec du IIe siècle, a écrit dans son livre intitulé *Stratagèmes* la liste des denrées alimentaires utilisées tous les jours par les cuisiniers des rois achéménides.[4] D'après Polyen, cette liste était inscrite sur une colonne en bronze qu'Alexandre détruisit. Les cuisines des rois achéménides fournissaient semble-t-il le



La fleur de safran

Ferdowsi évoque l'utilisation du safran par les Iraniens dans plusieurs passages. On se rend ainsi compte que les Iraniens considéraient le safran comme un produit de grande valeur.

repas quotidien d'environ 15 000 personnes -des soldats essentiellement- ce qui explique les quantités importantes que cite Polyen. Le safran figurait sur cette liste, et la quantité utilisée était de 2 mines (c'est-à-dire un kilogramme environ) par jour. Pierre Briant, qui cite Polyen, est frappé par «*l'extrême profusion et la diversité des condiments et herbes aromatiques utilisée par les cuisiniers des rois achéménides*»[5]. Cette quantité importante de safran utilisée tous les jours prouve encore une fois que la fleur de safran était cultivée en tant que produit agricole en Iran il y a des millénaires.

Pierre Briant cite également Pline, écrivain et naturaliste romain (23-79 après J.- C.), pour évoquer les coutumes des rois achéménides et les mages de haut rang, qui «*s'enduisaient d'un onguent composé des fleurs d'une plante qui provenait de Cilicie, mêlées à de la graisse de lion, à du safran et du vin de palme*»[6]. Cet onguent donnait une couleur dorée à leur peau.

A l'époque sassanide, le safran était également utilisé pour fabriquer de l'encre. On obtenait toute une gamme de teintures et d'encres de couleurs variées, du rouge foncé au jaune clair, selon le degré de concentration du safran.

Le *Shâhnâmeh* peut être considéré comme un document valable à propos des mythes, de l'Histoire et des coutumes des Iraniens d'antan, puisque Ferdowsi[7] écrit lui-même qu'il a utilisé des documents de l'époque sassanide pour composer ce poème épique. Ferdowsi évoque l'utilisation du safran par les Iraniens dans plusieurs passages. On se rend ainsi compte que les Iraniens considéraient le safran comme un produit de grande valeur. Les cadeaux que l'on donnait à la future mariée, ou à quelqu'un pour qui on avait beaucoup d'estime, étaient accompagnés de safran. Ferdowsi évoque cette coutume quand il relate les fiançailles de Siâvosh avec Faranguisse, et le retour de Zâl à Zâbolestân. Dans deux autres passages, celui du retour victorieux de Rostam après la bataille contre les soldats de Touran et du retour de Zâl à Sistan, les gens lancent du safran et des pièces d'or sur la tête du héros pour fêter son retour.[8]

Les autres utilisations du safran par les Iraniens pendant l'Antiquité

Le safran était également utilisé dans la Perse Antique comme teinture. Les Iraniens l'utilisaient pour colorer les tissus et la matière première des tapis qu'ils tissaient. A l'époque sassanide[9], le safran était également utilisé pour fabriquer de l'encre. On obtenait toute une gamme de teintures et d'encres de couleurs variées, du rouge foncé au jaune clair, selon le degré de concentration du safran. On utilisait également le safran dans les mélanges qui servaient à obtenir une encre noire ou verte. Khosrô II Abharvez, roi sassanide, avait de plus ordonné que l'on parfume les parchemins avec de l'eau de rose et du safran, car il n'aimait pas leur odeur naturelle. Le safran entrait également dans la composition des parfums. Plus tard, outre les utilisations précédentes, le safran fut utilisé pour les enluminures, les miniatures iraniennes, et pour colorer les papiers.[10]

Les utilisations de safran de nos jours

De nos jours, l'utilisation du safran est essentiellement culinaire. Le safran n'est plus utilisé comme teinture ou encre, mais on continue à l'offrir en cadeau.

Les Iraniens assaisonnent très souvent le riz avec le safran, et laissent mariner les viandes (agneau, poulet, poisson) dans une sauce à base d'oignon, de jus de citron et de safran avant la cuisson, ce qui donne un goût exquis aux plats iraniens. Le safran est également beaucoup utilisé, mélangé à l'eau de rose, dans les pâtisseries et les desserts iraniens,

et donne une couleur dorée et un goût délicat à ces plats.

Les Iraniens ont également utilisé depuis toujours les condiments pour leurs propriétés thérapeutiques. Le safran a été utilisé pendant des siècles en médecine traditionnelle iranienne en tant que somnifère, antidépresseur, analgésique, stimulant sexuel et pour provoquer l'avortement. Les médecins mettaient toutefois les gens en garde contre l'excès de consommation de safran, qui provoque des fous-rires incontrôlables, puis la mort de la personne.[11]

De plus en plus de recherches sont faites de nos jours pour prouver, avec des méthodes scientifiques modernes, les propriétés du safran que les médecins iraniens avaient décrites il y a des siècles. Plusieurs articles scientifiques publiés entre 1993 et 2002 concluent que le safran a une action anticancéreuse. D'autres études montrent que le safran améliore la circulation sanguine, est efficace dans le traitement des brulures de la peau, a un effet anti-inflammatoire et analgésique, diminue le taux de cholestérol et des triglycérides. Le safran semble avoir une action protectrice pour les cellules nerveuses: il empêche la dégénérescence de la rétine due à la vieillesse, et les dégénérescences cérébrales dues à la maladie d'Alzheimer.[12]

La méthode de culture de la fleur de safran

Les meilleurs terrains pour cultiver la fleur de safran sont des terrains plats, sans pierres, sans arbres, sans herbes, à l'abri des vents violents de l'automne. La terre doit être suffisamment souple et aérée, et pouvoir contenir l'humidité. Les endommagements des plantations de safran sont essentiellement liés aux souris, qui mangent le bulbe de safran.

Il existe en Iran plusieurs manuscrits anciens dans lesquels la méthode de culture de la fleur de safran est décrite. Un manuscrit datant du XIIIe siècle, écrit par Rashid-od-Din Fazlollah Hamedâni, est une preuve que les Iraniens ont depuis très longtemps des connaissances poussées sur la méthode de culture de la fleur de safran et les facteurs qui influencent la qualité de ce produit. Rashid-od-Din Fazlollah Hamedâni précise que l'on doit planter le bulbe de safran vers la fin de l'été. Il faut arroser la terre deux fois, à 10 jours d'intervalle, une quarantaine de jours après la plantation du bulbe, ce qui correspond à deux arrosages au milieu de l'automne. Plus d'arrosages nuisent à la floraison et à la qualité du safran. Celle-ci dépend également des caractéristiques climatiques: les régions du plateau iranien où il fait plus froid pendant l'automne et l'hiver fournissent un safran



De nos jours, les Iraniens utilisent le safran surtout en cuisine.


La cueillette de la fleur de safran se fait tôt le matin.

de meilleure qualité que les régions où il fait plus chaud. Rashid-od-Din Fazlollah Hamedâni conseille dans son traité de cueillir les fleurs tous les jours au petit matin.

Il existe un traité datant de l'an 921 de l'Hégire (1543 après J.C.) sur la méthode utilisée pour la cueillette des fleurs dans la province de Khorâssân. L'auteur précise qu'il faut cueillir les fleurs tôt le matin, quand elles sont encore en boutons. Pour cueillir les fleurs, il faut les tenir verticalement; ainsi, toute la fleur se détache, y compris sa partie blanche terminale. La fleur ne peut pas être détachée entièrement quand on la tient de manière oblique, ou quand la lumière du soleil est trop forte. Les stigmates ainsi obtenus ont une partie terminale blanche. Les connaisseurs les préfèrent, car la possibilité de fraude est nettement moindre sous cette forme de présentation du safran.[13]

Les manuscrits anciens dont nous disposons montrent que la méthode de culture de la fleur de safran est restée la même depuis des siècles. Certains agriculteurs utilisent de nos jours des machines pour planter les bulbes de fleur, mais la cueillette de la fleur de safran se fait toujours à la main. Les stigmates de la fleur sont ensuite séparés d'un geste précis des doigts.

Selon une étude faite en 1994, un kilo de fleurs de safran est composé de 2173 fleurs en moyenne, ce qui fournit 47 grammes de stigmate frais, soit 9,5 grammes de stigmates séchés. Selon cette étude, un kilogramme de stigmates de safran séché sans la partie blanche du stigmate est obtenu à partir de 105,4 kilogrammes de fleurs de safran, soit 230 000 fleurs, et un kilogramme de stigmate de safran séché avec la partie blanche est obtenu à partir de 78,5 kilogrammes de fleurs, soit 170 000 fleurs de safran.[14]

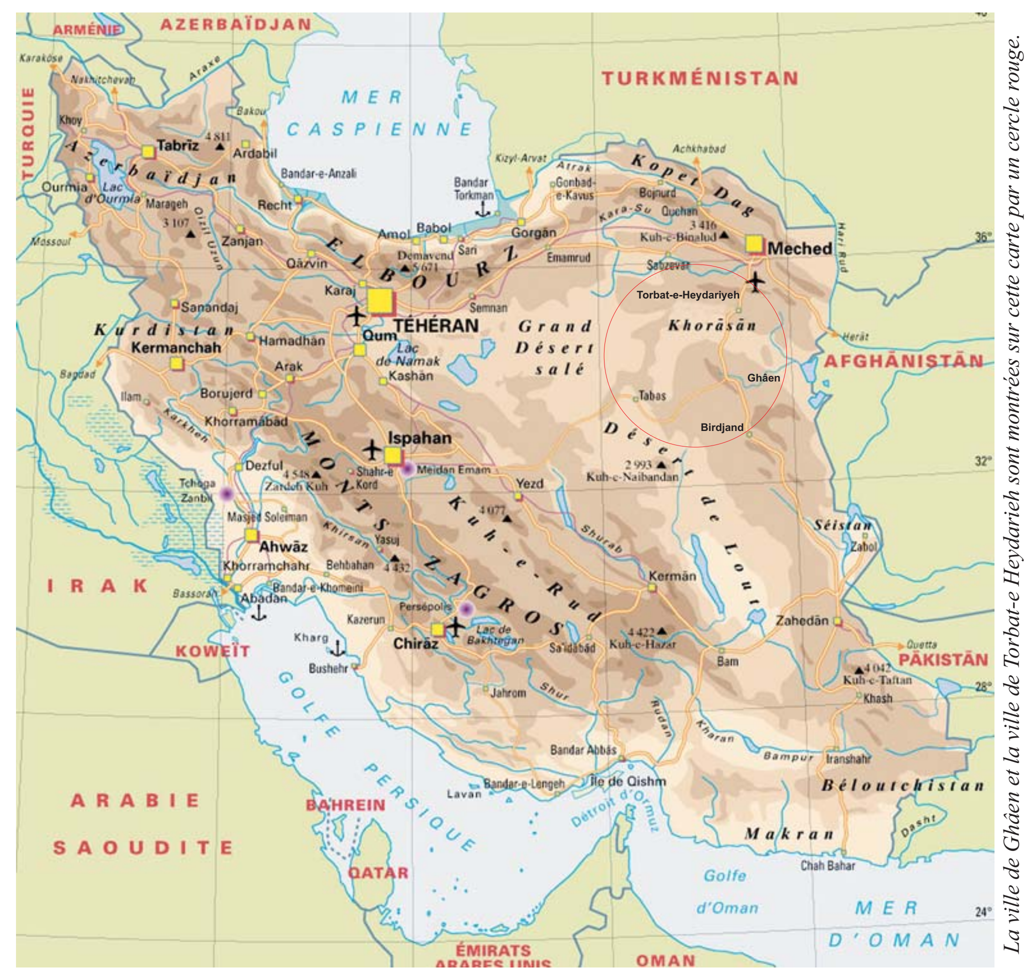
La production et l'exportation du safran d'Iran: les régions d'Iran où la fleur de safran a été cultivée, de l'antiquité à nos jours

Les Iraniens cultivent la fleur de safran au moins depuis le 1er millénaire avant J.-C., puisque l'usage culinaire du safran, quotidiennement et en quantité importante, faisait partie des coutumes des rois achéménides. Les rois achéménides avaient quatre capitales, et changeaient de ville de résidence selon les saisons. Les quatre capitales des rois achéménides étaient Persépolis (situé près de l'actuelle ville de Shirâz), Ecbatane (la ville d'Hamadân actuelle), Suse (ville située dans l'actuelle province de Khouzestân), et Babylone (ville située dans l'actuel Irak). Mohammad-Hassan Abrishami émet dans son livre l'hypothèse que la fleur de safran était cultivée dans

les régions ouest du Plateau Iranien, qui correspondent justement aux territoires situés entre Persépolis, Ecbatane et Suse, où la fleur de safran pousse même encore actuellement à l'état sauvage.[15] La culture de la fleur de safran aurait donc été progressivement déplacée vers l'Est du plateau iranien au cours des siècles, pour se concentrer actuellement au nord-est de l'Iran, dans la province de Khorâssân.

La culture de la fleur de safran était si répandue à l'époque sassanide que les gouverneurs de plusieurs provinces percevaient un impôt sur la production de safran. De nombreux documents écrits attestent que Qom et Mâzandaran faisaient partie de ces régions. La culture du safran dans la région de Qom persista jusqu'au VIe siècle après l'Hégire (XIIe siècle de l'ère chrétienne). Le massacre des habitants de cette région par les Mongols mit fin à la culture du safran dans cette région. La culture du safran dans la région de Mâzandaran a continué jusqu'à l'époque safavide.[16]

La province de Khorâssân est très vaste. Elle englobait auparavant des régions qui sont actuellement en Afghanistan, Tadjikistan et Turkménistan. La culture de la fleur de safran semble avoir commencé dans cette vaste région à partir du IIe siècle après l'Hégire (VIIIe siècle de l'ère chrétienne). L'attaque des Mongols au VIIe siècle après l'Hégire (XIIIe siècle) a ravagé cette région et stoppé la culture de safran. Mais le safran de Khorâssân avait dès cette époque une grande renommée, et était cité dans les poèmes. Les villes de Birdjand et de Ghâen, situées elles aussi dans la province de Khorâssân, ont pris la relève après l'attaque des Mongols, car il existe des documents datant du XIIIe siècle où la culture du safran dans ces villes est mentionnée.[17]



La ville de Ghâen et la ville de Torbat-e Heydarieh sont montrées sur cette carte par un cercle rouge.

La ville de Torbat-e-Heydarieh détient actuellement la première place pour la production mondiale de safran, avec une production annuelle de 70 tonnes de safran en 2002, c'est-à-dire le tiers de la production mondiale.

Entre 1930 et 1940, 85 à 95 % du safran d'Iran provenait de la ville de Ghâen. La sècheresse des années 1945 et 1949 a eu pour conséquence l'émigration de nombreux agriculteurs de cette région vers une ville située plus au nord: la ville de Torbat-e-Heydarieh. Les agriculteurs emportèrent avec eux les bulbes de safran. La ville de Torbat-e-Heydarieh détient actuellement la première place pour la production mondiale de safran, avec une production annuelle de 70 tonnes de safran en 2002, c'est-à-dire le tiers de la production mondiale.[18]

L'Iran est le plus grand producteur mondial de safran, mais le safran d'Iran est acheté et revendu par l'Espagne.

La production et l'exportation de safran a régulièrement augmenté en Iran de 1991 à 2002, à la suite de la décision de consacrer plus de terrains à la culture de cette fleur. En 1991, l'Iran a produit 93 tonnes et a exporté 25,4 tonnes de safran. En 2002, l'Iran a produit plus de 185,3 tonnes et a exporté 130,2 tonnes de safran. Les chiffres de production annuelle de safran dans différents pays en 2002 montrent que l'Iran a produit 185 tonnes des 204 tonnes de production mondiale, la Grèce étant en deuxième position, très loin derrière, avec 7 tonnes de production annuelle, suivie de l'Inde et du Maroc, qui ont eu chacun 3 tonnes de production annuelle.



Le safran vendu sous forme de poudre risque d'être mélangé à d'autres produits. Les connaisseurs achètent les stigmates de la fleur de safran en entier, avec leur partie blanche terminale.

Les deux pays importateurs principaux du safran d'Iran ont été les Emirats Arabes Unis et l'Espagne au cours de ces dernières années. En 2002, les Emirats Arabes Unis ont acheté 61,7 tonnes de safran à l'Iran; l'Espagne en a acheté 44,1 tonnes. L'Italie et la France étaient placés en 3e et 4e position, mais loin derrière, avec l'achat de 6,2 tonnes de safran d'Iran pour l'Italie, et 5,5 tonnes pour la France.

L'Espagne, qui était l'un des pays producteurs de safran au cours des siècles précédents, a vu sa production diminuer au cours du XXe siècle. La production de safran en Espagne, qui était de 124 tonnes par an en 1914, a diminué jusqu'à atteindre 35,5 tonnes par an en 1986 et 1 tonne en 2002. Les chiffres montrent que l'Espagne, qui a produit 35,5 tonnes de safran en 1986, en a exporté 119 tonnes la même année! Les Espagnols consomment eux-mêmes beaucoup de safran en cuisine; leur consommation annuelle est de 20 tonnes par an. Le chiffre correspondant à l'exportation ne peut donc s'expliquer que par le fait que les commerçants espagnols ont acheté le safran d'Iran (dont la qualité est nettement supérieure à celui de l'Espagne) soit directement, soit des autres pays acheteurs du safran d'Iran tels que les Emirats ou la Turquie, et l'ont revendu à leurs clients européens. L'Espagne met son nom sur les empaquetages du safran qui provient de l'Iran, ce qui est une tromperie.[19]

Attention aux frelatages

Le safran a été de tout temps un produit

extrêmement cher. Son prix est sans commune mesure avec les autres denrées alimentaires du monde, d'où le fait qu'on le surnomme *l'or rouge*. En 2002, le safran coûtait en Iran 298 000 tomans pour un kilogramme de safran vendu avec la partie blanche du stigmate de la fleur, et 352 000 tomans pour un kilogramme de safran sans la partie blanche du stigmate de la fleur. Le prix des autres denrées alimentaires considérées chères (la noix ou le thé de très bonne qualité par exemple) est de l'ordre de un centième du prix du safran. Au cours de cette même année 2002, un kilo de noix coûtait 3 700 tomans, un kilo de thé de très bonne qualité 4 200 tomans, un kilo de café 5 200 tomans, un kilo d'amandes 4 150 tomans, un kilo de miel 2 800 tomans, un kilo de viande rouge 3 800 tomans.[20]

Le prix exorbitant du safran explique qu'on le vende par gramme. En Iran, le safran est généralement vendu dans des empaquetages qui contiennent un *mesghâl* (c'est-à-dire 4,68 grammes) ou un demi-*mesghâl* de safran. En 2002, le prix d'un *mesghâl* de safran était 1 600 tomans. On comprend que la tentation de vendre d'autres produits jaunes à la place du safran soit grande. Le risque d'acheter du safran mélangé à d'autres produits augmente largement quand il est vendu sous forme de poudre; certains de ces produits - des condiments (le curcuma par exemple) ou du sucre ou de l'amidon par exemple - sont inoffensifs; d'autres sont des stigmates d'autres fleurs et risquent d'être toxiques. Les stigmates sont parfois enduits de glycérine ou d'huile pour que leur poids augmente. On a même vu des bouts de bois ou des fibres colorés en rouge mêlés aux stigmates de safran, d'où le fait que les connaisseurs achètent les stigmates de la fleur avec leur partie blanche terminale, qu'ils détachent avant de les mouliner eux-mêmes.[21] ■

---

1. Abrishami, Mohammad-Hassan, *Za'farân az dirbâz tâ emrouz* (Le safran, des temps anciens jusqu'à nos jours), éd. Amir Kabir, Téhéran, 1383 (2004), p. 1-5.
2. Ibid., p. 585.
3. Dâdagui, Faranbagh, *Bondahesh*, traduit en persan moderne par Mehrdâd Bahâr, éd. Tousse, Téhéran, 1378 (1999), p. 86-88.
4. Briant, Pierre, *Histoire de l'Empire Perse de Cyrus à Alexandre*, éd. Fayard, 1996, p. 299. L'Empire Achéménide régna en Iran de 556 à 330 av. J.-C.
5. Ibid, p. 303.
6. Ibid, p. 238.
7. Poète iranien du XIe siècle.
8. Abrishami, Mohammad-Hassan, *Za'farân-e Irân: Shenâkht-e Târikhi va Farhangui va Keshâvarzi* (Le safran d'Iran: connaissances d'un point de vue historique, culturel et agricole), éd. Astân-e Ghods-e Razavi, 1376 (1997), p. 326-331.
9. La dynastie sassanide régna en Iran de 224 à 226 Après J.C.
10. Abrishami, Mohammad-Hassan, *Za'farân az dirbâz tâ emrouz* (Le safran, des temps anciens jusqu'à nos jours), éd. Amir Kabir, Téhéran, 1383 (2004), p. 350-374.
11. Ibid., p. 438.
12. Ebrahimzâdeh, Radjabiân, Karamiân, Abrishamtchi, Sabourâ, *Za'farân-e Iran bâ Negâhi Pajouheshi* (Un regard scientifique porté sur le safran d'Iran), éd. Ettela'ât, 1385 (2006), p. 587-592.
13. Abrishami, Mohammad-Hassan, *Za'farân az dirbâz tâ emrouz* (Le safran, des temps anciens jusqu'à nos jours), éd. Amir Kabir, Téhéran, 1383 (2004), p. 565-572.
14. Ibid., p.614.
15. Ibid., p. 119-130.
16. Abrishami, Mohammad-Hassan, *Za'farân-e Irân: Shenâkht-e Târikhi va Farhangui va Keshâvarzi* (Le safran d'Iran: connaissances d'un point de vue historique, culturel et agricole), éd. Astân-e Ghods-e Razavi, 1376 (1997), p. 86. La dynastie safavide régna en Iran de 1502 à 1736.
17. Abrishami, Mohammad-Hassan, *Za'farân az dirbâz tâ emrouz* (Le safran, des temps anciens jusqu'à nos jours), éd. Amir Kabir, Téhéran, 1383 (2004), p. 130-178.
18. Ibid., p. 624.
19. Ibid., p. 641, p. 679-682.
20. Ibid., p. 696-698.
21. Ibid., p. 646-649.

Les jardins historiques iraniens

Fâtemeh Heydari
Traduit par
Mahnâz Rézâï

Les anciens jardins iraniens, de par leur valeur esthétique et architecturale, font partie du patrimoine national et sont considérés comme des marques de l'identité historique et culturelle iranienne.

La construction des jardins en Iran remonte à l'époque achéménide. Parmi les jardins existant à cette époque, on peut par exemple citer les jardins royaux de Pasargades (VIe siècle avant J.-C.) qui auraient été constitués en forme de quatre parties symétriques.

A l'époque sassanide (224-651), la construction des jardins se développa. L'importance accordée à la nature et notamment au culte de l'eau, lié au zoroastrisme, a contribué à la construction des jardins-palais *(bâgh-ghasr)* de cette époque tels que Takht-e Soleymân et le palais de Firouz Abâd, qui furent construits au bord de rivières ou de lacs.

L'époque safavide est considérée comme étant l'âge d'or de la construction de jardin en Iran qui commença à Qazvin, capitale des Safavides. Aujourd'hui, il ne reste de la plupart de ces jardins que quelques édifices. Sous le règne de Shâh Abbâs, la capitale fut transférée de Qazvin à Ispahan. Dans cette ville, les jardins les plus simples ont été construits en forme d'allées et les plus perfectionnés étaient formés de quatre parties symétriques reprenant le dessin des tapis iraniens. Sous la dynastie des Zend, l'architecture des jardins suivit celle de l'époque safavide. L'existence d'une source, de plantes et la beauté de l'architecture étaient leurs caractéristiques principales.



Le jardin de Ferdows à Téhéran

Le jardin de Ferdows à Téhéran

Ce jardin de 20 000 mètres carrés, avec deux édifices au nord et au sud, a été construit à la demande de Mohammad Shâh, troisième roi qâdjâr (1834-1848). L'édifice du sud fut par la suite complètement détruit. Après la mort de Mohammad Shâh en 1848, Nâssereddin Shâh acheta ce jardin et le dédia à sa fille. Après la mort de Nezâm-ol-Doleh, le jardin fut légué à son fils Doust-Ali Khân qui le négligea et fit même arracher les marbres de l'édifice. Un commerçant de Shirâz acheta alors le jardin et entreprit de le rénover. A l'époque pahlavi, ce jardin était consacré aux fêtes royales et après la révolution islamique de 1979, il devint le musée du cinéma de Téhéran.

Abbâs Abâd

Ce jardin est situé à proximité de la route de Behshahr-Gorgân, à 9 km du sud-ouest de Behshahr, dans la province de Mazandarân, et fut construit à la demande de Shâh Abbâs Ier au milieu des forêts et au bord d'un lac. L'ensemble du jardin comprend les palais des rois safavides, deux tours en brique qui auraient été construites entre 1612 et 1613, un hammâm, un barrage, un château d'eau, un moulin, des fours à poterie, des bâtiments destinés aux domestiques. Un bel édifice a été bâti au milieu du lac, de sorte que selon les saisons et le niveau de l'eau, il soit émergé ou à moitié recouvert d'eau.



Le jardin d'Abbâs Abâd

Tchehelsotoun (Mâzandarân)

Ce jardin datant de 1613 se trouve sur les flancs de la montagne de Borzou et s'étend sur une longueur de 550 m et une largeur de 170 m. Il fut tout d'abord destiné aux réceptions de Shâh Abbâs. Les deux allées principales se rejoignent autour d'un grand bassin.

Sous le règne de ce dernier, il existait des emplacements pour des bougies tout autour du bassin que l'on allumait durant certaines cérémonies. Ces bougies lui ont donné son nom: «le bassin de lumière».

Le parc est, lui, constitué de cyprès, pommiers, mandariniers, orangers, citronniers, platanes, chênes, grenadiers et autres rosiers.


Le jardin de Tchehelsotoun dans la province du Mâzandarân

Le jardin de Tcheshmeh Ali

Ce jardin se situe entre des montagnes et une colline dans une jolie vallée à 35 km de la ville de Dâmghân. Datant de l'époque de Fath'ali Shâh qâdjâr, il renferme de beaux édifices jadis lieu de repos estival de Fath'ali Shâh, notamment une mosquée, un hammâm (du côté est du lac et près de l'édifice de Fath'ali Shâh), l'édifice d'un poste de garde (*Garâvol Khâneh*) en brique et la salle de séjour des rois qâdjârs. Cet édifice est construit sur une base en pierre et se situe près d'un lac naturel. Il existe de nombreuses sources autour du lac qui fournissent l'eau potable de la ville de Dâmghân. Selon les témoignages historiques, c'est en raison de ces sources d'eau que ce jardin était appelé Ali Boulâq ou Hezâr Tcheshmeh (qui signifie "mille sources") dans le passé.


Le jardin de Tcheshmeh Ali



Le jardin d'Ashraf al-Belâd dans la province du Mâzandarân

Le jardin d'Ashraf al-Belâd

La ville d'Ashraf al-Belâd fut construite en 1612 au bord de la mer Caspienne. L'ensemble des jardins d'Ashraf est constitué de six jardins séparés l'un de l'autre par des murs en pierre. Cet ensemble comprend un jardin, l'édifice de Tchehelsotoun, le jardin de Tcheshmeh, celui de Tappeh au ouest de Tchehelsotoun, les jardins déserts, et le jardin de nord et de Sâheb al-Zamân. Ces jardins étaient le lieu de séjour hivernal de Shâh Abbâs Ier et chacun avait une fonction précise: cérémonies, loisirs, chasse etc. Outre ces jardins, deux autres y ont été construits à l'époque safavide: le jardin de Sâfi Abâd où il y avait un observatoire, et celui d'Abbâs Abâd destiné à la chasse.

Le jardin de Tcheshmeh Emârat

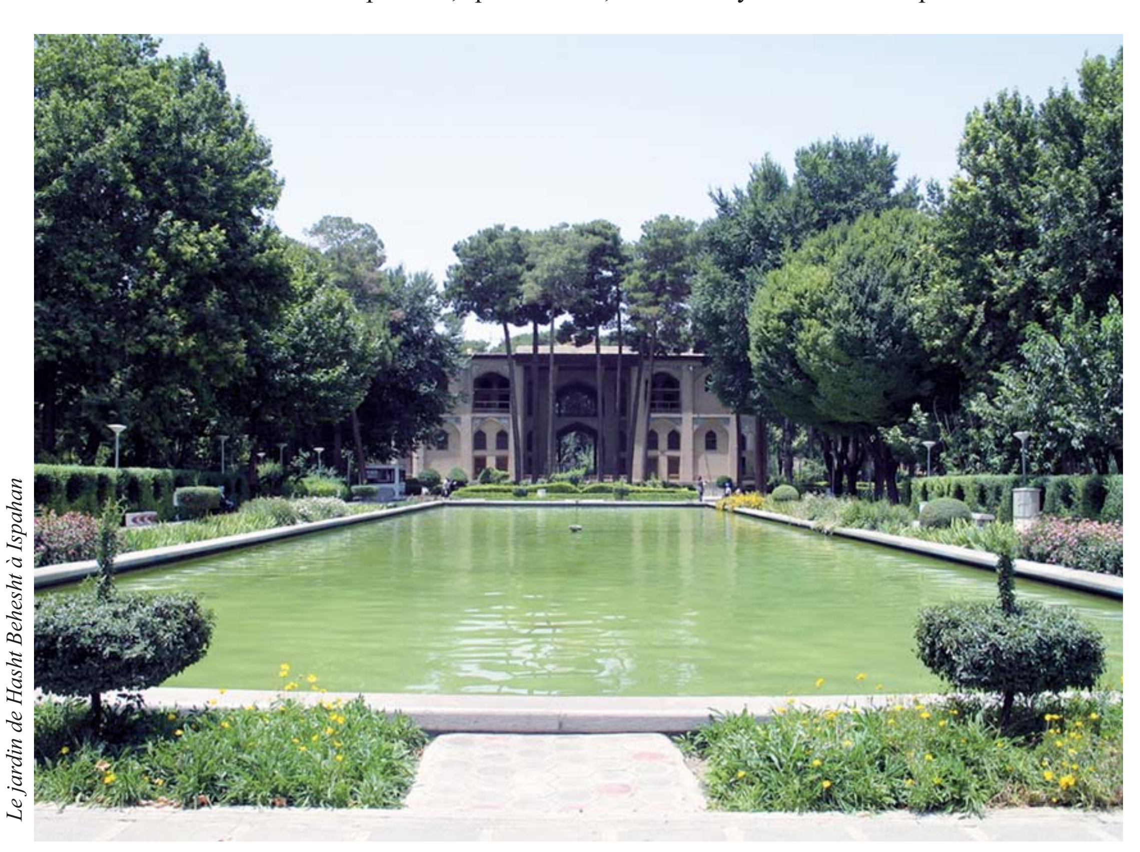
Ce grand jardin de 410 m de longueur et 135 m de largeur se situe dans la province de Mazandarân. Il a été construit sous le règne de Shâh Abbâs à Behshahr. Au fond du jardin se trouve un pavillon carré de deux étages orné d'émaux. Au milieu de cet édifice, une source d'eau jaillit et irrigue les plantes du jardin par un système de canaux. Dans le passé, le jardin était divisé en plusieurs petits jardins à cause de la pente de la terre et des problèmes d'irrigation qu'elle posait. La source était également utilisée pour irriguer les champs agricoles environnants.



Le jardin de Tcheshmeh Emârat

Hasht Behesht d’Ispahan

A l’est, le jardin de Hasht Behesht donne sur la rue de Tchâhâr Bâgh, et à l’ouest et au sud sur le bazar. Ce jardin existait à l’époque de Shâh Sâfi (1629-1642) et que deux autres rois (Shâh Abbâs II et Soleymân) l’ont par la suite agrandi. Le pavillon de ce jardin fut construit sous le règne de Shâh Soleymân (1667-1694). Hasht Behesht est souvent considéré comme le plus beau jardin de l’époque safavide. Les huit femmes du roi habitaient dans son édifice; quatre s’installaient au rez-de-chaussée et quatre au premier étage. A l’époque du roi qâdjâr Nâssereddin Shâh, ce jardin fut dédié à Madame Ozmâ[1] à condition qu’elle le laisse en état et n'induise aucune modification. Cependant, après sa mort, ses enfants y réalisèrent d'importantes modifications.



Le jardin de Hasht Behesht à Ispahan

Le jardin de Bâghtcheh Djough

Ce jardin se situe à 6 km de Mâkou, à 2 km de la route principale de Bâzargân et d’un village nommé Bâghtcheh Djough, à l’ouest de l’Azerbaïdjan iranien. Le splendide palais historique de ce jardin de quelques onze hectares fut construit vers la fin de l’époque qâdjâre et à la demande de Eghbâl-ol-Saltaneh Makoui, l'un des militaires du roi qâdjâr Mozzafereddin Shâh. On y trouve une source d’eau ainsi que toutes sortes de plantes et d’arbres. Le style est influencé par l’architecture russe de l’époque. En 1974, le gouvernement de l’époque acheta l’édifice du jardin et depuis 1985, il est devenu un musée ouvert au public.

Bâghtcheh Djough a une architecture unique et fut construit dans un cadre hors pair ses côtés est et sud donnent sur le pied de la montagne Tcherkine et sur la source d’eau Kliseh. Il est également situé dans des vergers et les pommiers, les figuiers, les noisetiers, les noyers, les cerisiers, les poiriers, les acacias et les peupliers font partie des arbres de ce jardin. Il semble que dans le passé ces arbres auraient été plantés en rang. Une source fournissait l’eau de ce jardin tandis aujourd’hui, l’eau des neiges fondues et l’eau de pluie constituent la principale source d’alimentation.


Le jardin de Bâghtcheh Djough dans la province de l'Azerbaïdjan de l'ouest

Le jardin de Tchehelsotoun

Ce jardin, qui se situe également dans la ville d'Ispahan, fut construit par Shâh Abbâs. Au milieu du jardin, un pavillon de 12 mètres de haut a été érigé, auquel Shâh Abbâs II y a ajouté de grandes salles et des vérandas. Les colonnes de ces salles, en tronc de platanes, étaient autrefois ornées de miroirs et de vitres colorées, ainsi que les murs. Le bassin de 110 mètres sur 16 devant l'édifice confère une beauté particulière à ce jardin.

Deux statues en pierre représentant quatre lions à l'entrée de cet édifice datent de l'époque qâdjâre. Un puits très profond fournit l'eau du jardin qui abrite également de nombreux arbres notamment des sapins, érables, platanes, genévriers, mûriers, cyprès, peupliers, figuiers…


Le jardin de Tchehelsotoun à Ispahan

Photo: Mireille Ferreira

Le jardin de Tcheshmeh Belgheys


Le jardin de Tcheshmeh Belgheys à Kohkilouyeh va Boyer Ahmad

Ce jardin est construit dans la province de Kohkilouyeh va Boyer Ahmad dans une plaine et près du village de Shahrak. Selon les habitants de cette région, l'édifice du jardin a été construit à la demande d'une dame nommée Belqueis vers la fin de l'époque sassanide. Au cours des siècles, il s'est progressivement agrandi en intégrant d'autres petits jardins. Dans certains récits de voyage, ce jardin est appelé Eskandarieh. Actuellement ce jardin de 38 960 m² comporte sept tours, une source et un bassin. On y a également planté des cèdres, cyprès, chênes et des arbres fruitiers (abricotier, cerisier, prunier, pommier, figuier, noyer, noisetier, poirier, mandarinier, plaqueminier, citronnier). Ces plantes sont irriguées par les sources principales et par quelques petites sources

El-Goli

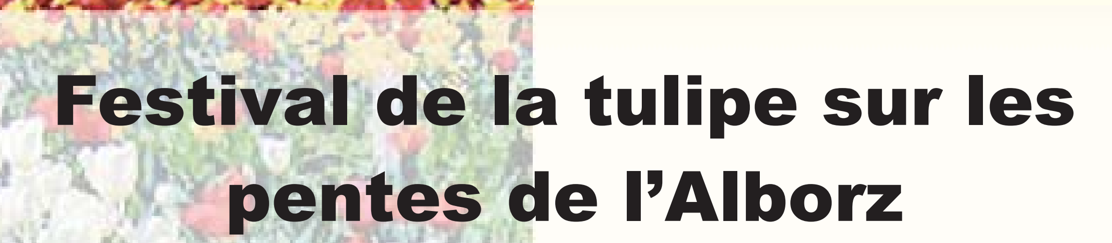

Le jardin d'El-Goli à Tabriz

Le jardin d'El-Goli (*Gol* en turque signifie en effet "bassin") aux dimensions de 263 mètres sur 366 se situe dans la ville de Tabriz. La construction de cet édifice commença sous le règne des Aq Koyounlou et continua jusqu'à l'époque safavide. Le prince Gahramân Mirzâ, fils d'Abbâs Mirzâ, ainsi que le gouvernement de Tabriz firent réparer le bassin et construire un édifice de deux étages au milieu de ce bassin. L'eau vient de cinq ruisseaux environnants. Depuis 1930, cet endroit est devenu un site touristique. ■

1. Madame Ozmâ, née en 1857 et plus connue sous le nom de Eftekhâr-od-Doleh, est la fille de Nâsseredddin Shâh.



Le jardin d'Eram, Shirâz



Festival de la tulipe sur les pentes de l'Alborz

Mireille Ferreira

Depuis onze ans, le festival de la tulipe, organisé par des horticulteurs locaux et la municipalité de Téhéran, a lieu chaque printemps pendant une semaine à Garmâb. Cette année, sa onzième édition a débuté le 15 Ordibehesht (5 mai).

Chaque foyer de ce village montagnard de l'Alborz, situé à 50 km de Karaj, sur la route de Tchâlus, se consacre à cette culture. Dès la fin du mois d'avril, les producteurs locaux s'installent au bord de la route pour vendre leur production, cultivée dans leurs jardins, le long de la rivière Karaj qui traverse le village. Les habitants de la ville de Téhéran toute proche et des villes limitrophes (il faut compter dix tunnels à partir du barrage Amir Kabir sur la rivière Karaj pour y parvenir) aiment parcourir les magnifiques champs de fleurs et acheter les bulbes ou les brassées de tulipes qui décoreront intérieurs, jardins et terrasses.

Lorsqu'on demande aux producteurs locaux depuis quand cette culture est pratiquée dans ce village, ils répondent que, de mémoire d'homme, elle a toujours existé, favorisée par le climat de la montagne et le débit généreux de la rivière Karaj qui n'est encore à cet endroit qu'un torrent de montagne impétueux, aubaine pour cette culture gourmande en eau. ■



Photo: Javâd Razmi

Photo: Mireille Ferreira

Photos: Le 11ème festival de la tulipe à Garmâb, village de Gatchsar



La fleur dans la mystique persane à travers l'œuvre de Mowlânâ et de Hâfez

Sarah Mirdâmâdi

La fleur occupe une place centrale dans l'ensemble de la littérature persane, notamment dans la littérature mystique comme l'attestent le titre de certains grands traités tels que le *Golshan-e Râz* (La Roseraie du Mystère) de Shabestari, *'Abhar al-'Asheqin* (Le jasmin des Fidèles d'Amour) de Rouzbehân Baqli Shirâzi ou encore le célèbre *Golestân* (Jardin des roses) de Saadi. La symbolique de la fleur est également très présente dans l'œuvre de deux grands mystiques iraniens Mowlanâ (1207-1273) et Hâfez (env. 1315-1390): rose, jasmin et lys parsèment leur *Masnavi* et leur *Divân* respectifs, le plus souvent pour suggérer les mille mystères et beautés de la Voie spirituelle.

Symbolique de la fleur dans le *Masnavi* de Mowlânâ

De façon générale, les symboles liés à la nature sont très présents dans l'œuvre de Mowlânâ. La fleur symbolise tout d'abord le monde de l'âme: selon Mowlânâ, l'ensemble des idées et sentiments de l'homme sont autant de fleurs qui poussent lentement dans le "jardin du cœur", et changent au rythme des saisons. Le cœur recèle en lui toutes les graines et tous les bourgeons, c'est-à-dire toutes les perfections en puissance, que l'homme doit s'efforcer de faire éclore au cours de son existence. Le parfum des fleurs de Vérité ne provient pas directement de l'homme mais lui est infusée par la "Raison universelle":

"*Redonne, ô mort noire, les plantes, les herbes médicinales, les feuilles et l'herbe que tu as dévorées!*"

Ô mon frère, rassemble tes esprits un instant: sans cesse il y a en toi l'automne et le printemps.

Contemple le jardin du cœur vert, humide et frais, plein de boutons de roses, de cyprès, de jasmins;

De rameaux cachés par la multitude des feuilles, une vaste plaine et un palais élevé dissimulé par l'abondance des fleurs.

Ces paroles qui proviennent de la Raison universelle, sont le parfum de ces fleurs, de ces cyprès, de ces jacinthes.

As-tu jamais senti le parfum d'une rose là où il n'y avait pas de rose? Vis-tu jamais l'écume du vin là où il n'y avait pas de vin?"[1]

La fleur évoque donc aussi les vérités effusées du paradis par Dieu, et est également le symbole de la connaissance remplissant le cœur des croyants et de ceux qui la recherchent, tout en déplaisant à ceux qui se détourne de la Vérité:

"*Dieu, en dépit d'eux, a fait croître des jardins et des parterres de douces fleurs dans les cœurs de ses amis.*

Chaque rose au sens parfumé parle des secrets de l'Universel.

Leur parfum (à la confusion) des sceptiques parcourt le monde et le voile du doute se déchire."[2]

Lorsque l'âme se sépare du corps, elle est comparée à une roseraie qui donne lieu à l'éclosion de multiples fleurs:

"*Après cela, tout ce que tu sèmeras fructifiera, et*

produira des anémones, des roses sauvages, du thym."[3]

Dans d'autres vers, la symbolique de la fleur est également associée à celle de l'épine, symbolisant la vérité et ses ennemis qui sont parfois difficilement séparables l'un de l'autre. La fleur désire l'arrivée du printemps de la vérité symbolisant l'arrivée de la miséricorde divine, tandis que les ronces ne souhaitent que la venue de l'automne et des ténèbres:

"*Puisque son épine n'a pas une seule feuille de rose, le printemps est l'ennemi de sa conscience.*

Tandis que pour celui qui est tout entier des roses et des lis, le printemps est comme des yeux brillants.

L'épine non spirituelle désire l'automne, l'automne, afin qu'elle puisse rivaliser avec la roseraie,

Et que l'automne puisse dissimuler la beauté de la rose et la honte de l'épine, afin que l'on ne puisse pas voir la couleur de l'une et de l'autre.

C'est pourquoi l'automne est le printemps et la vie de la ronce, car alors la pierre sans valeur et le pur rubis semblent être un."[4]

La rose et l'épine sont également associées à la difficulté de la voie spirituelle et des tentations, qui côtoient les joies issues du rapprochement avec le divin. Tel le lien indissoluble entre la rose et l'épine: pas de progression spirituelle sans épreuve et inversement, pas d'épreuve n'aboutissant pas à une élévation et à une plus grande proximité avec Dieu:

"*Les deux yeux de la raison sont fixés sur la fin des choses; elle supporte la souffrance causée par l'épine par amour pour cette Rose*

Qui ne se fane pas ni ne s'effeuille en automne - protégée contre les souffles hostiles."[5]



Miniature persane

L'épine et la rose sont également le symbole de l'unité et de la multiplicité des noms divins, tels des couples évoquant à la fois la miséricorde et la colère divine dont la coexistence demeure l'un des grands mystères de la Création:

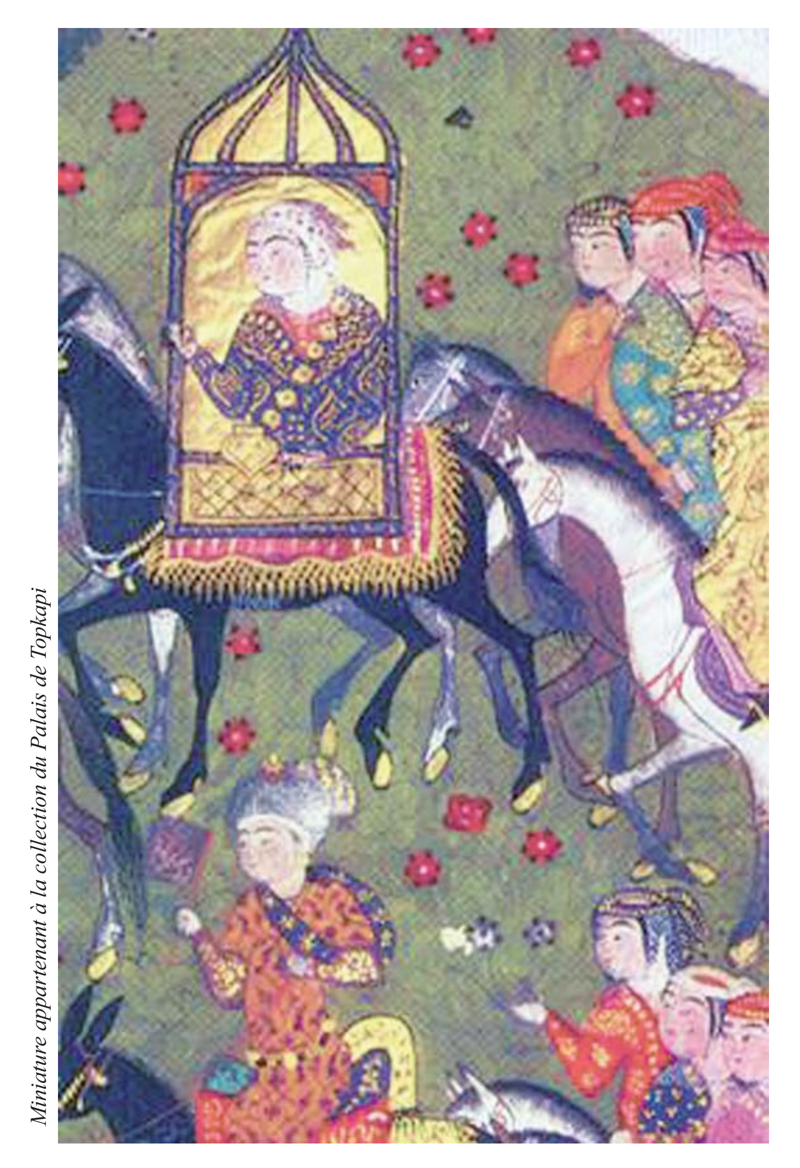
"*La merveille, c'est que la couleur est venue de ce qui est sans couleur: comment la couleur en est-elle venue à combattre ce qui est sans couleur?*

Etant donné que l'huile a été formée à partir de l'eau, pourquoi l'huile et l'eau sont-elles devenues opposées?

Puisque la rose naît de l'épine, et l'épine de la rose, pourquoi sont-elles toutes deux en conflit et querelle?

Ou bien n'est-ce pas véritablement une

La symbolique de la fleur est très présente dans l'œuvre de deux grands mystiques iraniens Mowlanâ (1207-1273) et Hâfez (env. 1315-1390): rose, jasmin et lys parsèment leur Masnavi *et leur* Divân *respectifs, le plus souvent pour suggérer les mille mystères et beautés de la Voie spirituelle.*



Miniature appartenant à la collection du Palais de Topkapi

La présence de la fleur est intimement liée à celle de l'eau et de la pluie, qui elle-même symbolise la miséricorde et l'effusion divine donnant lieu à l'éclosion de mille significations et beautés dans le monde et le cœur du croyant.

guerre? Est-ce un dessein divin et un artifice, comme les disputes de ceux qui vendent des ânes?"[6]

La fleur symbolise également les miracles et l'ensemble des actes des prophètes, qui sont telle une fleur cueillie annonçant la douceur du paradis et de la roseraie éternelle. Il fait aussi référence à la dimension infinie de la miséricorde divine, parfois assimilée à un jardin sans limite, dont le monde terrestre ne reflète qu'une infime parcelle:

"*Du jardin, on n'apporte en ville qu'une branche: comment pourrait-on y apporter le jardin et le verger?*

Spécialement, un Jardin dont ce ciel n'est qu'une seule feuille; en réalité, il est le noyau, et ce monde la coquille.

Si tu ne te hâtes pas vers ce Jardin, recherche plus de parfum, et débarrasse-toi de ton rhume"[7]

De façon générale, la fleur évoque donc la spiritualité et l'autre monde. En outre, la présence de la fleur est intimement liée à celle de l'eau et de la pluie, qui elle-même symbolise la miséricorde et l'effusion divine donnant lieu à l'éclosion de mille significations et beautés dans le monde et le cœur du croyant:

" *Mais coule, afin que la rive du fleuve puisse être rendue florissante par l'eau courante, et que les jasmins puissent lever leur tête de chaque côté de la rivière.*

Quand on voit que la verdure est fraîche au bord de la rivière, alors on sait, même de loin, que l'eau se trouve là.

Le Créateur a dit: "Leur marque est sur leurs visages", parce que le verger verdoyant raconte une histoire de pluie."[8]

Enfin, la fleur de lys (*gol-e sousan*) a une importance toute particulière dans l'œuvre de Mowlânâ. Elle fait référence au secret le plus profond des mystiques qui inonde tout leur être mais dont ils taisent l'existence. Cette comparaison, que l'on retrouve dans plusieurs œuvres mystiques notamment celles de Hâfez, fait référence aux feuilles de la fleur de lys qui, malgré leur abondance, bougent sans émettre le moindre bruit:

"*Les secrets de la Majesté divine sont*

absorbés par l'oreille de celui qui, comme le lis, a cent langues et est muet.

La grâce de Dieu octroie une "gorge" à la terre, afin qu'elle puisse boire l'eau et faire croître des centaines d'herbes."[9]

La fleur dans l'œuvre de Hâfez: de la rose aux yeux de narcisse

La symbolique des fleurs comme la rose, le narcisse, la tulipe ou le lys est également omniprésente dans l'œuvre de Hâfez. La rose est sans doute la fleur qui demeure la plus évoquée, et est souvent inséparable du motif du rossignol. Ce couple symbolise dans un premier lieu l'aimé et l'amant qui, hypnotisé par sa beauté, vole sans fin autour de la rose. Selon une interprétation mystique, la rose et le rossignol symbolisent le maître spirituel et son élève; le rossignol puisant toute sa joie et son savoir dans la beauté de la rose qui n'a jamais fini de s'ouvrir et de dévoiler ses milles secrets:

"*O rossignol de l'aube, que ton cœur jouisse de l'union à la rose,*

Car dans les allées tout est clameur amoureuse de toi"[10]

"*La splendeur de la jeunesse est de retour au jardin.*

La bonne nouvelle qu'arrive la rose parvient au rossignol".[11]

La rose-maître est ainsi celle qui renferme les secrets divins:

"*Ce qui est arrivé au trésor de Coré que le Temps a jeté au vent,*

Dis-le à l'oreille de la rose pour qu'elle ne tienne pas caché son or!"[12]

Les relations entre la rose-aimé et le rossignol-amant alternent de l'union à la douleur de la séparation, qui n'est elle-même que l'une des épreuves de l'amour et du sentier mystique:

"*Dans le sourire de la rose il n'y a ni signe de pacte ni de fidélité.*

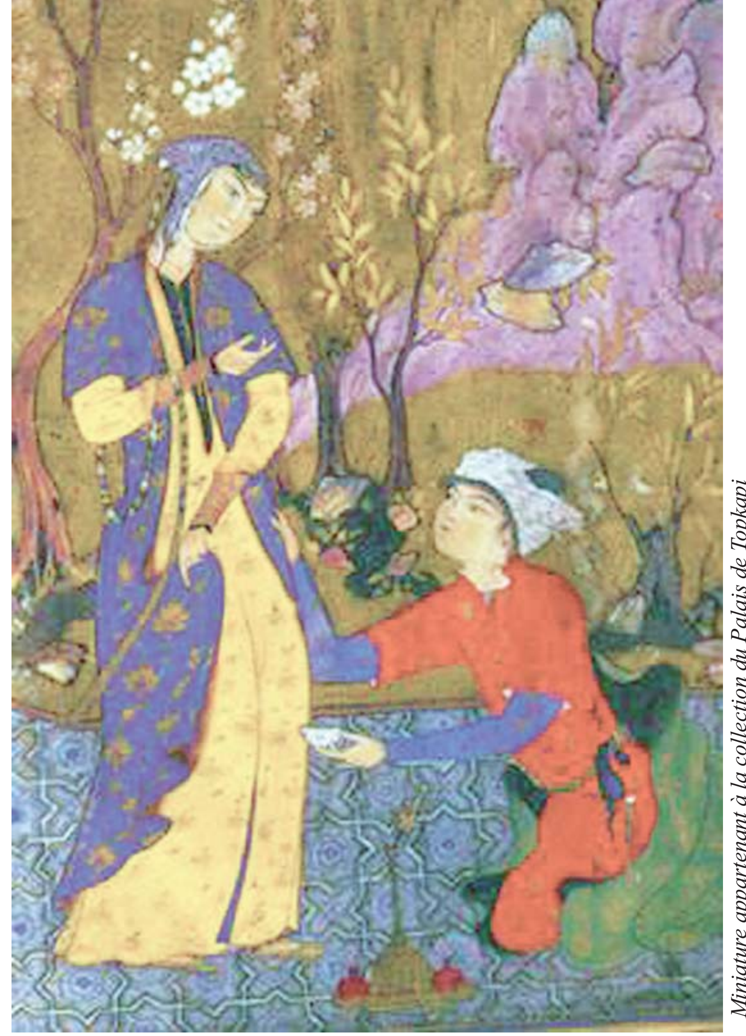
Gémis, rossignol amant, il y a lieu de crier au secours!"[13]

La symbolique de la rose et de l'épine est également utilisée pour évoquer ces douleurs:

"*A l'aube le rossignol raconta au zéphyr*

Tout ce que lui fit endurer son amour

Selon une interprétation mystique, la rose et le rossignol symbolisent le maître spirituel et son élève; le rossignol puisant toute sa joie et son savoir dans la beauté de la rose qui n'a jamais fini de s'ouvrir et de dévoiler ses milles secrets.



Miniature appartenant à la collection du Palais de Topkapi

Le narcisse et ses petits pétales en amandes symbolisent les yeux du Bien-Aimé tandis que la tulipe symbolise tantôt la délicate couleur de son visage, tantôt le cœur en sang de l'amant dévasté de chagrin ou l'amour.

pour la face de la rose.
[…]
Elle ensanglanta mon cœur, par le teint de son visage,
Elle m'a pris aux épines, à ce buisson de roses"[14]

Hâfez évoque la roseraie comme le lieu de résidence des amis de Dieu et de ceux qui lui sont proches, qui peut également être assimilé au paradis:

"*O vent! Si tu passes par la roseraie des amis,*
Veille à présenter notre message auprès du Bien-Aimé"[15]

Miniature extraite de l'ouvrage The jewelers Eye *de Glen D. Lowry et Susan Nemazee, 1988*

A l'instar de Mowlânâ, la fleur symbolique également les belles pensées de l'âme:

"*A chaque moment où Hâfez respire, de la poussière de la Rue*
Vient en notre odorat l'effluve de la Roseraie de l'âme"[16]

La fleur est constamment présente pour décrire le visage de l'aimée:

"*Le reflet du vin sur le teint de Ton visage pareil à la lune semble*
Etrange comme pétales de fleur de gainier sur champ d'églantines blanches"[17]

Le narcisse et ses petits pétales en amandes symbolisent les yeux du Bien-Aimé tandis que la tulipe symbolise tantôt la délicate couleur de son visage, tantôt le cœur en sang de l'amant dévasté de chagrin ou d'amour:

"*Au temps de Tes yeux de narcisse personne ne ferma l'œil pour se reposer*"[18]
"*Toutes les manières de se montrer ivre, le narcisse*
Les a empruntées à Tes beaux yeux"[19]

"*Pourquoi n'aurais-je pas le cœur en sang comme tulipe,*
Puisque Son narcisse fâché contre nous a baissé la tête?"[20]

"*Quand je me lèverai de la poussière de la tombe, comme la tulipe*
La marque au fer rouge de la passion pour Toi sera le secret du point noir au fond de mon cœur"[21]

Enfin, nous retrouvons également la

symbolique du lys comme symbole des mystères divins:

"*Où est le gnostique capable de comprendre la langue du lys?*
Qu'il lui demande pourquoi il partit, pourquoi il est revenu."[22]

"*De l'oiseau de l'aurore j'ignore ce que le lys blanc*
Entendit, car en dépit de ses dix langues, il se tut"[23]

La fleur peut donc être considérée comme un véritable symbole mystique recelant mille significations cachées. Elle est bien entendu présente dans l'ensemble des littératures romantiques et a une place privilégiée dans le symbolisme de nombreuses autres traditions mystiques, telle que celle de la Rose-Croix. Le grand mystique malien Tierno Bokar (1875-1939) l'a également évoquée en des termes magnifiques: "*La symbolique des fleurs n'est pas de notre race, mais ne blasphémons pas à propos d'elle. Si, au moment où les plantes fleurissent, il t'arrive de faire une promenade en brousse, examine les abeilles. Tu sauras que chaque fleur est un sentier mystique. Avant de fabriquer du miel dont Dieu lui-même a dit qu'il était un remède, l'abeille se pose sur chaque fleur qui a sa tête au soleil pour lui demander sa contribution. Et comme Dieu l'a dit à la fin du 76e verset de la sourate XVI: «Il y a en cela un signe pour ceux qui réfléchissent.*"[24] ■

---

1. Djâlâl-od-Dîn Rûmî, *Masnavi*: *La Quête de l'Absolu*, traduit par Eva de Vitray-Meyerovitch, Editions du Rocher, 1990, 1: 1896-1900.
2. *Ibid.*, 1: 2021-2023.
3. *Ibid.*, 2: 1260.
4. *Ibid.*, 1: 2919-2923.
5. *Ibid.*, 4: 1261.
6. *Ibid.*, 1: 2470-2472.
7. *Ibid,* 2: 3230-3232.
8. *Ibid.*, 6: 2722-1725.
9. *Ibid.*, 3: 21.
10. Hâfez de Chiraz, *Le Divân*, Introduction, traduction du persan et commentaire par Charles-Henri de Fouchécour, Verdier Poche, 2006, Ghazal 35, v. 3.
11. *Ibid.*, Ghazal 9, v. 1.
12. *Ibid.*, Ghazal 122, v. 7.
13. *Ibid.*, Ghazal 37, v. 10.
14. *Ibid.*, Ghazal 126, v. 1 et 4.
15. *Ibid.*, Ghazal 11, v. 7.
16. *Ibid.*, Ghazal 110, v. 8.
17. *Ibid.*, Ghazal 15, v. 5.
18. *Ibid.*, Ghazal 12, v. 6.
19. *Ibid.*, Ghazal 115, v. 6.
20. *Ibid.*, Ghazal 132, v. 3.
21. *Ibid.*, Ghazal 153, v. 2.
22. *Ibid.*, Ghazal 170, v. 4.
23. *Ibid.*, Ghazal 171, v. 5.
24. Hampâté Bâ, Amadou, *Vie et enseignement de Tierno Bokar, Le sage du Bandiagara*, Seuil, Points Sagesses, 2004.

Biographie

- Djâlâl-od-Dîn Rûmî, *Masnavi*: *La Quête de l'Absolu*, traduit par Eva de Vitray-Meyerovitch, Editions du Rocher, 1990.
- Hâfez de Chiraz, *Le Divân*, Introduction, traduction du persan et commentaire par Charles-Henri de Fouchécour, Verdier Poche, 2006
- Tâdjdini, Ali, *Farhang-e Nemâd va Neshânehâ dar Andishe-ye Mowlânâ*, Soroush, 2005.

La diversité des pratiques artisanales iraniennes

Afsâneh Pourmazâheri
Farzâneh Pourmazâheri

On appelle *arts traditionnels*, l'ensemble des pratiques artistiques, authentiques et populaires des indigènes d'un pays. Ces arts proviennent des croyances, des traditions et des mœurs, bref de la culture intangible, d'une société. Les Iraniens, quant à eux, n'ont jamais cessé (leur longue histoire aidant) d'innover dans les divers domaines relatifs à l'artisanat, au spectacle traditionnel, à la musique régionale, etc. Parmi ces derniers, l'artisanat fut et reste le mode d'expression le plus prisé.

Souvent l'artisanat est défini comme *art-industrie* ou *art appliqué*, par opposition ou du moins en complément à l'art pur. Pour qu'une œuvre soit qualifiée d'*artisanale*, elle doit comporter trois traits essentiels: elle doit être fabriquée avec une matière première issue de la région en question, une partie du travail au moins doit être effectuée par la main de l'artiste, et pour finir, chaque œuvre doit également porter la trace du goût personnel et de la griffe artistique du fabricant. Fort de toutes ces qualités, l'artisanat iranien attire annuellement un grand nombre de visiteurs des quatre coins du monde. On y compte plus de 160 domaines concernant cette forme d'expression. Le choix diversifié des différents objets produits, entre autres le *kelim* (tapis tissé), le *gabbeh*, la tuile émaillée, l'enluminure et l'émaillage, justifie à lui seul l'intérêt des visiteurs.

Gravure sur métal (qalamzani), *Ostâd Bozorguiyân*

Descriptif non exhaustif de quelques pratiques

L'artisanat sur métal

On compte dans cette catégorie: la gravure sur métal (*qalamzani*), l'encrage (*davâtgari*), le filigrane (*malilehkâri*), l'émaillage (*minâkâri*), l'orfèvrerie (*talâsâzi*), l'incrustation de l'or (*talâkoubi*), etc.

- La gravure sur métal

La gravure sur métal consiste à créer sur le métal des motifs décoratifs au marteau et au moyen de burins, le tout pour obtenir des objets métalliques ravinés ou relevés de motifs sous forme de haut et de bas relief. La gravure sur métal est un art fin et précis, considéré comme difficile à maîtriser. On peut utiliser au choix le cuivre, l'or, l'argent, le laiton ou, d'une manière générale, les métaux malléables. Solidité oblige, le marteau est généralement en acier trempé et n'adopte que deux formes: le marteau raboteux et le marteau lisse. Ce sont souvent les artisans eux-mêmes qui confectionnent leurs outils conformément à leurs besoins et à leur style de travail.

- L'émaillage

Cet art consiste à décorer les métaux, en particulier

les métaux précieux, à savoir l'or et l'argent, en utilisant des émaux diversement colorés. Ces derniers sont à base d'oxydes métalliques et de verre. Après la phase de coloration, les objets passent au four. Ils sont ainsi cuits, ce qui permet de fixer définitivement la couleur des émaux. Le principe de l'émaillage, que l'on appelle parfois *la miniature sur feu*, consiste à provoquer avec précision une série de transformations chimiques que l'artisan doit effectuer en bridant le feu. Deux formes d'émaillage sont très courantes en Iran: l'émaillage quadrillé et l'émaillage peint.

L'artisanat sur bois

Il concerne en particulier la gravure (*monabbat*), l'art de la mosaïque (*mo'arraq*), l'incrustation (*khâtam*), et la fabrication d'instruments de musique.

- La gravure (*monabbat*)

D'une manière générale, pratiquer la gravure ou *monabbatkâri* consiste à graver des motifs décoratifs sur le bois. Les hauts reliefs et bas reliefs obtenus sont généralement en forme de plantes, de fleurs ou d'animaux mais peuvent également être d'autres motifs selon le contexte. Le bois est la matière première la plus importante de cet art. D'autres objets comme l'ivoire, le coquillage et l'os peuvent également servir de matière première selon la fantaisie de l'artisan ou la demande des clients. Afin de supporter les coups de marteau, le bois doit être assez solide et gras. De plus, il ne doit comporter ni veines ni nœuds. Tous les arbres hormis les arbres à aiguille, comme le cyprès et le pin, peuvent être utilisés. Toutefois, les types de bois les plus utilisés par les spécialistes sont l'ébène, le santal, le jujubier, le poirier, le buis, le pommier, et le noyer.



Jâm-e Jahânbin, *Hamid Rezâ Mehrparvar, gravure sur bois*

- La mosaïque *(mo'arraq*)

Elle permet aux artisans de créer des formes animales, végétales ou humaines en juxtaposant des morceaux des bois en couleurs. Une fois prêt, l'ensemble est fixé avec de la colle sur un grand plan de bois ou sur une plaque en polyester. Outre le bois, d'autres matériaux comme l'ivoire, le coquillage, l'os, les métaux (le cuivre, le laiton ou, plus rarement, l'or et l'argent) peuvent également être ciselés pour entrer dans la composition de l'œuvre. Les morceaux de bois sont coupés sous forme de fines feuilles de 3

L'artisanat iranien attire annuellement un grand nombre de visiteurs des quatre coins du monde. On y compte plus de 160 domaines concernant cette forme d'expression.

*La peinture persane (*negârgari*) occupe un vaste domaine dans l'univers artistique persan. Elle est utilisée tantôt pour la décoration des livres et des manuscrits (l'enluminure, l'image des fleurs et des oiseaux), tantôt pour celle des murs (les murs intérieurs des cafés traditionnels iraniens par exemple).*

Il y a un siècle, cette peinture iranienne connue en Occident sous le nom de miniature*, fascina les artistes et les chercheurs d'Occident et d'Orient. Ce mot était impropre car le terme* miniature *(qui veut dire très petit) est en vérité un mot français entré dans le vocabulaire persan sous les Qâdjârs.*

millimètres. La couleur et la texture variées des bois, donnent une beauté éclatante à l'œuvre. Certains bois possèdent des couleurs spectrales différentes comme le jujubier et le noyer. Les artisans experts, quant à eux, reconnaissent diverses formes de *mo'arraq* dont le *mo'arraq* sur bois, sur couleur, le *mo'arraq* gravé ou incrusté (*khâtam*). Dans le dernier cas, les morceaux incrustés remplacent le bois teinté.

- L'incrustation *(khâtam*)

Grâce à l'incrustation, l'artisan décore la surface des objets en juxtaposant des polygones réguliers en forme de mosaïque, sur un plan plat. Les polygones géométriques (entre 5 et 10 angles) sont eux-mêmes assemblés par juxtaposition des formes trigones (des triangles équilatéraux ou isocèles). Le coquillage, les fils de fer, la cire, la colle et diverses espèces d'arbres font parties intégrantes d'une œuvre incrustée. La qualité du bois dans ce métier, ainsi que dans d'autres artisanats concernant le bois, est d'une importance capitale. Sont concernés l'ébène, le noyer, le jujubier, l'érable, le peuplier et le buis. Avec le temps, les artisans ont inventé de nouvelles manières d'incruster les surfaces, voire même la surface des objets décoratifs domestiques.

Le papier ouvragé

- La miniature *(negârgari*)

La peinture persane (*negârgari*) occupe un vaste domaine dans l'univers artistique persan. Elle est utilisée tantôt pour la décoration des livres et des manuscrits (l'enluminure, l'image des fleurs et des oiseaux), tantôt pour celle des murs (les murs intérieurs des cafés traditionnels iraniens par exemple). Pourtant l'appellation de *negârgari,* est un fait récent. Il y a un siècle, cette peinture iranienne connue en Occident sous le nom de *miniature*, fascina les artistes et les chercheurs d'Occident et d'Orient. Ce mot était impropre car le terme *miniature* (qui veut dire très petit) est en vérité un mot français entré dans le vocabulaire persan sous les Qâdjârs. Chez les artistes persans, la miniaturisation des figures et des images n'était pas à ce point importante pour faire école. Pour



Mojde-ye nour, *Mahmoud Farshchiân, miniature*

ces derniers, l'essentiel était de modifier leur peinture afin de «suggérer» (plus que représenter) un monde spirituel. Ainsi ils créaient un monde beau et idéal, en même temps irréel, fictif et légendaire, pour enchanter le spectateur. La perspective était familière à l'artiste persan. Pourtant, il était assez indifférent à son usage. La raison en est que pour lui, révéler la vérité d'une œuvre comptait plus que le fait de se saisir de la réalité. En Iran, un grand nombre de peintres n'hésitèrent pas à fonder leur propre école (genre) de peinture, mais actuellement, seules quelques unes de ces tendances sont encore en vogue dont l'école Abassi, l'école Seldjoukide, l'école Mongole, l'école de Tabriz et l'école d'Ispahan.

- Dorure et enluminure (*tazhib*)

Le mot *tazhib* est l'équivalent du verbe dorer, décorer en or, incruster ou battre l'or sur quelque chose. C'est un ensemble de motifs inspirés de la nature et présentés sous une forme géométrique et régulière. Ces motifs sont d'abord décorés au moyen de tracés noirs et dorés pour être ensuite complétés par des couleurs comme l'azur et le cinabre. L'histoire du *tazhib* en Iran remonte à plusieurs milliers d'années. Pourtant, cette pratique a connu un grand succès dans le dernier millénaire, notamment sous l'islam. Avec le Coran et la tradition d'enluminure qui lui est rattachée, le *tazhib* s'installa progressivement jusqu'à devenir le meilleur outil de valorisation du Livre.


Enluminure "shamseh", Keyvân Shodjâyi

Le tissu ouvragé

-L' imprimerie

On connait deux formes d'imprimerie traditionnelle de tissu: la toile imprimée (*qalamkâr*) et le batik (*kalaghe'i*). L'imprimerie batik est aujourd'hui très appréciée dans des pays comme la Thaïlande, le Sri-lanka, l'Indonésie et l'Inde. On la reconnait en Iran sous le nom de *kalaghe'i*. L'Azerbaïdjan et la ville de Tabriz en sont les principaux centres de production. Dans le passé, on pratiquait ce type d'embellissement vestimentaire avec des moyens très simples comme le tampon, le moule, les couleurs naturelles, etc. Aujourd'hui, pour colorer les motifs sur le tissu à l'aide de cette technique, on couvre le tissu avec de la cire et du cirage. Apres avoir coloré tout le vêtement, on fait fondre la cire et on rince. Ce processus doit être répété plusieurs fois d'affilée en vue d'atteindre la couleur et la forme souhaitée.

La Perse fut l'un des berceaux de l'art du tissage. Cette pratique est pour beaucoup redevable à l'inventivité des tisseurs iraniens qui apportèrent de nombreux progrès dans ce domaine: le *djâdjim*, le brocart (*zari)*, le cachemire (*termeh*) et le châle en offrent quelques exemples.

En Iran, grâce à la diversité végétale, la situation géographique du pays et les événements qui ont jalonné depuis plus de sept milles années d'histoire, l'art et l'artisanat persan continuent de déployer un large éventail d'objets de valeur issus des quatre coins du pays. ■

Bibliographie

1. Volf, Hans, *Târikh-e Sanâye' dasti-e kohan-e Irân* (Histoire des arts traditionnels de l'Iran), traduit par Sirous Ebrâhim Zâdeh, éditions Enghelâb Eslâmi, Téhéran, 1993.
2. Yavari, Hossein, *Ashenâ'i bâ honarhâ-ye sonnati* (Introduction aux arts traditionnels), Sâzemân-e Mirâs-e Farhangi (Organization des artisanats iraniens), Téhéran, 1994.

«Lis», beau comme un tableau, fort comme un combat

Photos et texte:
Hassan Tâheri
Traduit par
Arefeh Hedjâzi



Avec une décennie d'activité artistique et sa grande maîtrise du corps et du mouvement, Atefeh Tehrâni s'est fait une place à part dans le monde du théâtre.

Et cette fois, avec la pièce «Lis», elle présente sa première expérience en tant que metteur en scène. «Lis» est une représentation sans dialogue basée sur le corps, le mouvement, la musique et le son. Avec une maîtrise totale de leur corps et de leur jeu, les acteurs dévoilent de profondes réalités telles que le désir, la révolte, la lutte entre la beauté et la laideur, l'errance, la tendresse, le pouvoir, la libération et la joie, et leur jeu prenant transforment la pièce en un ensemble de tableaux vivants. La pièce suit un rythme parfait et invite le spectateur au silence et à l'admiration.

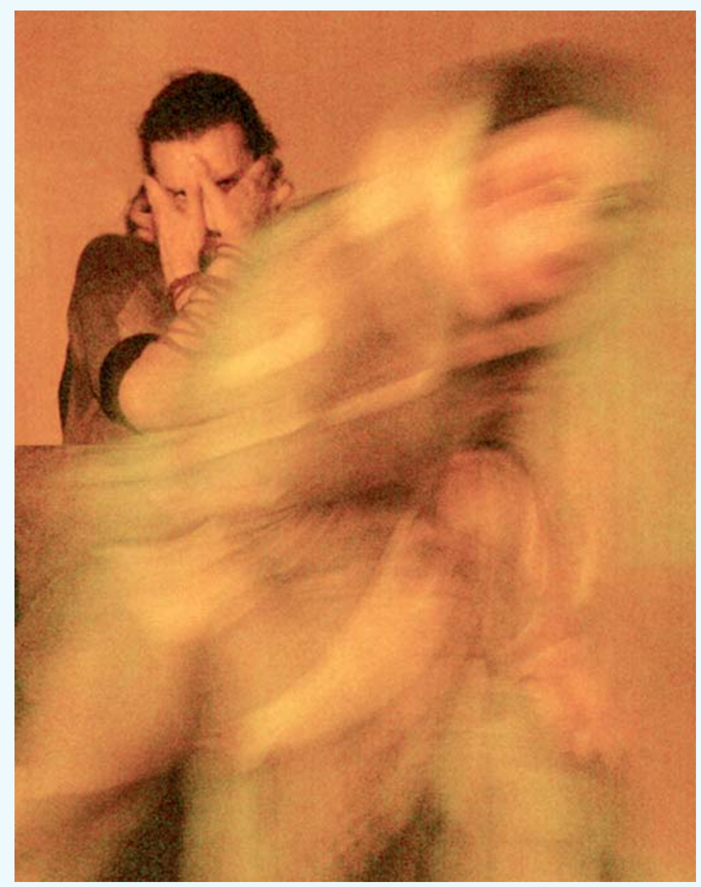
Ce travail, résultat d'une réflexion de groupe, a pris forme tout au long d'une année entière de répétitions sous la direction d'un metteur en scène talentueux. Le talent d'Atefeh Tehrâni et sa direction spectaculaire, son choix judicieux de la musique et la puissance d'expression des acteurs ont permis la création de cette pièce exceptionnelle, qui est la première œuvre de ce metteur en scène et de ce groupe jeune et dynamique nouvellement constitué.



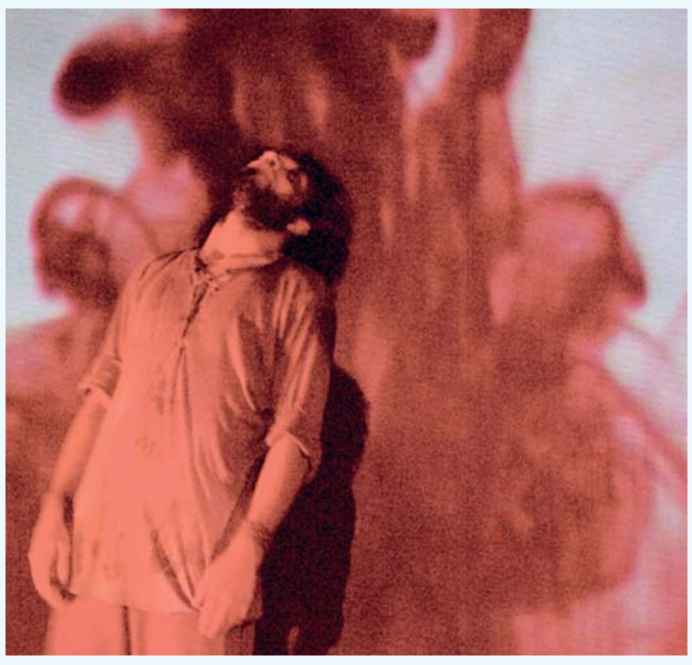
















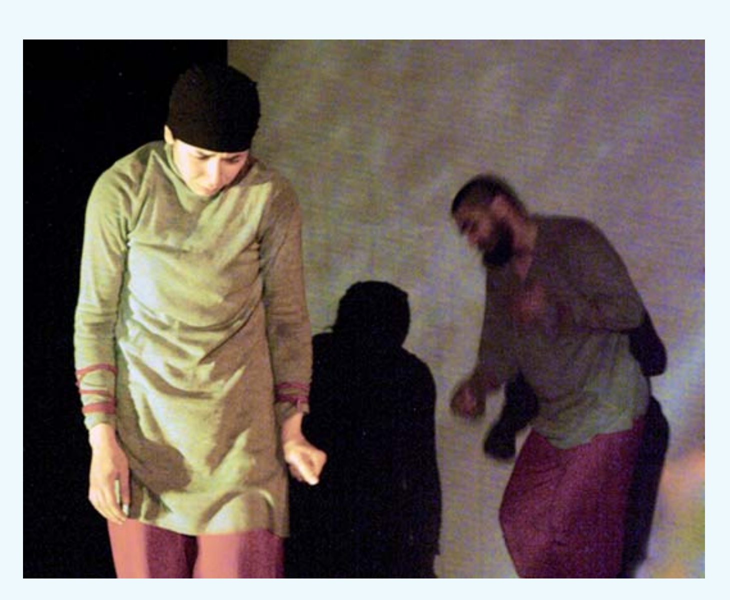












La Javânmardî: cœur du shî'isme iranien*

3- Une chevalerie d'actualité

Francisco José Luis

Tabriz, Juillet 1501

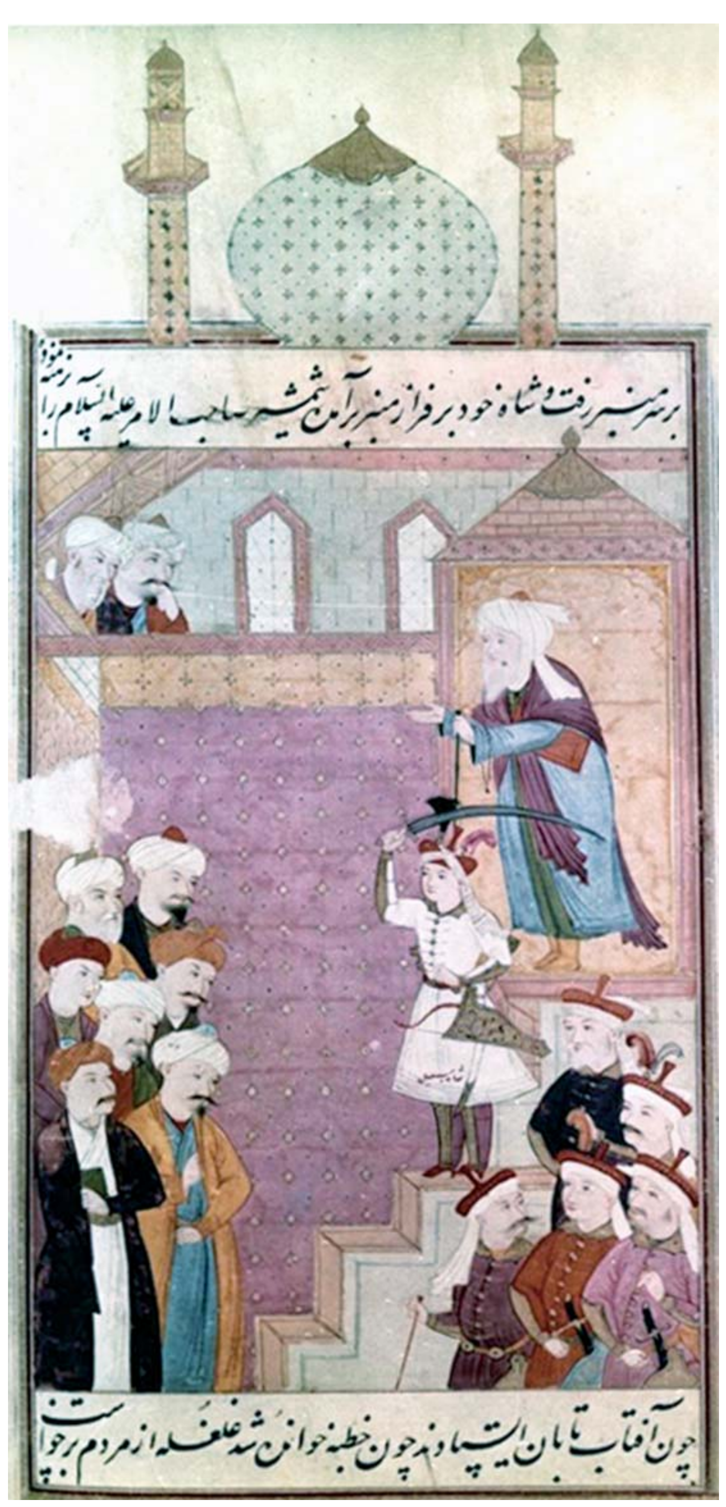
Les bruits de conversation dans la mosquée disparaissent pour être remplacés par des regards emplis d'étonnement rivés sur un jeune homme de quatorze ans qui vient de faire son entrée. Son regard à lui par contre est serein comme un lac au printemps. Ses pas décidés sont rythmés par le cliquetis du fourreau de son *shamshir* contre son carquois. Son couvre chef rouge élancé comme un minaret à douze côtés est le même que celui de ses gardes. Ces derniers, esquissant un sourire empli de fierté voient passer leur jeune maître tel un nouveau Moïse traversant la mer rouge devant ses fidèles assemblés parmi les habitants de Tabriz. Devant le *minbar,* une pause pendant laquelle le temps reprend son souffle. L'adolescent ferme ses yeux, entre en lui-même et dans cet espace entre deux pensées, entre deux battements de cœur, entre deux respirations, dans cette niche d'éternité, il remercie Dieu. C'est lentement alors qu'il gravit les marches du *minbar.* S'arrêtant juste avant la dernière marche il se tourne vers la foule des fidèles. Du haut du *minbar* son regard se promène de visage en visage avant de s'arrêter sur celui de l'un de ses conseillers, l'un de ceux qui la veille encore tentèrent en vain de faire abandonner au jeune homme ce dessein qu'il va dans quelques instants lâcher comme on lâche un aigle vers les hauteurs de l'histoire. Point d'arrogance ou de folie en ce jeune homme que la mort a maintes fois vainement tenté d'arracher à ce monde. Il ne sait que trop bien pourquoi sa vie lui a été conservée. Les doigts de sa main droite embrassent alors tendrement mais fermement la poignée de son *shamshir.* Il le tire de son fourreau comme on tire une plume de son encrier. Ce jeune poète qui toute sa vie a calligraphié son amour et sa bravoure en lettres rouge sang sur les pages des champs de bataille tient à présent son *shamshir* au-dessus de sa tête. Sous cet arc de triomphe d'acier, il proclame alors au nom de Dieu, le Clément, le Miséricordieux et au nom du douzième Imam qu'à partir de ce jour la nation à laquelle il vient tout juste de donner naissance suivra le shî'isme duodécimain.

Ce jeune homme de quatorze ans, maître de l'ordre shî'ite safavi, à la tête de ses derviches guerriers à coiffe rouge, les *Qizilbash,* et premier souverain de la dynastie safavide n'est autre que Shâh Ismâ'il Safavi[1]. Il vient de créer l'Iran moderne en ressuscitant l'identité iranienne, lui rendant l'intégrité territoriale perdue depuis les Sassanides et en le consacrant au service du douzième Imam. Il vient d'appliquer en politique le projet de Sohrawardî: la réintégration et la relecture de l'héritage spirituel de l'Iran ancien par l'Islam spirituel. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard que ce soit le maître d'un ordre de derviches militarisés initiés dans la tradition de la chevalerie spirituelle shî'ite, la *fotowwat* ou *javânmardî,* qui ait réalisé ce prodige. En effet cette tradition a permis cette réintégration de la tradition chevaleresque de l'Iran

pré-islamique comme en témoigne l'engouement des Safavides pour le *Shâhnâmeh* dont Sohrawardî avait commenté certains épisodes.[2]

Ce qui nous importe ici c'est le fait que cet acte d'une rare magnitude qui a donné naissance à l'Iran tel que nous le connaissons depuis l'époque safavide ait été accompli par un *javânmard*, un jeune homme-chevalier. L'Iran en tant que civilisation ne se contente donc pas d'un fait géo-politique pour se définir; il est animé par un projet ancré dans la notion de la *javânmardî*: celui de la réjuvénation du monde. C'est ce projet qui le différencie des autres nations qui l'entourent et qui permet de comprendre sa faculté à intégrer les différentes composantes ethniques, linguistiques et religieuses dans ce projet. Ne serait-ce que pour cette raison la *javânmardî* demeure une notion d'actualité en dépit de la disparition apparente de ses institutions socio-historiques que nous avons abordées dans la deuxième partie de cet article.

Ce qui frappe le lecteur de cette première partie du XXIème siècle, c'est le contraste flagrant entre d'une part ce jeune homme de quatorze ans élevé dans les traditions de la chevalerie spirituelle, fondateur d'une nation et chef d'un ordre religieux et d'autre part ces jeunes hommes du même âge de notre époque déstructurés et asservis par un endoctrinement dans une idéologie libertaire au service de la dictature du plaisir. Shâh Ismâ'il Safavi a certes connu un destin exceptionnel et il était très certainement entouré de généraux et de conseillers capables, il n'en demeure pas moins qu'il prenait lui-même ses décisions faisant par cela preuve d'une maturité exceptionnelle. Celle-ci n'était pas le fruit d'un hasard de l'histoire mais le résultat d'une éducation dans les traditions de la chevalerie dans laquelle d'autres jeunes hommes ont également



Miniature tirée du Târikh-e âlam-ârây-e Shâh Ismâ'il

été éduqués. Ceci nous permet d'aborder la *javânmardî* comme idéal de masculinité et son actualité.

L'engouement international des dix dernières années pour l'idéal de la chevalerie à travers le retour du genre épique au cinéma ainsi que des arts martiaux justifie cette approche. Des films comme *Le dernier des Samouraïs*, la trilogie du *Seigneur des Anneaux*[3] et *Kingdom of Heaven* sont révélateurs d'une profonde nostalgie chez de nombreux hommes de la notion de chevalerie comme idéal de masculinité. Ce ne sont pas les scènes de combats extrêmement bien chorégraphiées qui font la spécificité de ces films mais bel et bien les valeurs spirituelles qu'ils transmettent. Tant les réalisateurs de ces films que ceux qui ont apprécié ces films affirment clairement que c'est l'éthos chevaleresque qui les attire. Sans doute faut-il voir dans cette nostalgie la manifestation d'une crise de la masculinité moderne et de ses avatars. Car il ne faut pas oublier une donnée essentielle: l'homme ne naît pas homme, il le devient.

L'engouement international des dix dernières années pour l'idéal de la chevalerie à travers le retour du genre épique au cinéma ainsi que des arts martiaux justifie cette approche. Des films comme Le dernier des Samouraïs, *la trilogie du* Seigneur des Anneaux *et* Kingdom of Heaven *sont révélateurs d'une profonde nostalgie chez de nombreux hommes de la notion de chevalerie comme idéal de masculinité.*

L'identité masculine[4] n'est pas une donnée innée mais bel et bien le résultat d'un processus de construction. Les sociétés traditionnelles ont toutes eu ou ont encore, tout un ensemble de rituels et de récits mythiques qui accompagnent ce processus. Chaque société a son idéal véhiculé par sa littérature sacrée, les épopées et les contes. Si l'idéal varie d'une société à l'autre, il n'en demeure pas moins que toutes ces sociétés ont en commun un rite durant lequel le jeune homme est coupé du monde féminin maternel et initié dans le monde des hommes par un certain nombre de rites de passage mettant en scène les qualités viriles telles que le courage, l'endurance et la loyauté. La rupture d'avec la tradition que représente la modernité a bouleversé ces traditions.

En l'absence de ces rites et récits la masculinité moderne se construit par une mutilation qui a produit deux types d'hommes: l'homme dur et l'homme mou qui sont les deux aspects de l'homme mutilé. L'homme dur rejette tout soupçon de féminité en lui, il lutte constamment pour prouver sa virilité en éliminant toute faiblesse susceptible d'être interprétée comme un signe de féminité. Il s'accomplit dans la lutte avec les autres mâles et la subjugation de l'autre. L'amitié n'est autre chose qu'une alliance dans le contexte de cette compétition et non un lien affectif synonyme de faiblesse. En l'absence d'une réconciliation avec le monde féminin après la période de rupture, ce modèle ne peut être que misogyne. S'il est vrai qu'un grand nombre de cultures traditionnelles ont adopté un modèle similaire, il n'en demeure pas moins que c'est l'Occident moderne qui l'a imposé comme norme. Les marines américains, le cowboy, Rambo, le célibataire endurci passant d'une conquête féminine à une autre et le policier solitaire sont autant d'avatars de l'homme mutilé dur.[5]

Ce modèle va de pair avec son contre-modèle, l'homme mou qui par réaction au modèle dur refuse toute trace de virilité. N'ayant jamais renoncé au monde maternel, il est terrorisé par l'idée-même d'afficher des comportements virils de peur d'offusquer sa mère. Ce fils à maman passif, adorable, gentil, doux et mou a intériorisé les critiques du patriarcat par le féminisme revanchard anglo-saxon. Il est lui-même à l'avant-garde de la mise à mort du patriarcat non seulement en réprimant sa propre virilité, mais également par sa condamnation des conceptions traditionnelles de la masculinité. Ses avatars sont nombreux

allant du *puer aeternus* (*Petit Prince*, *Peter Pan*) au métrosexuel en passant par le hippie et le fils à maman.[6]

La dichotomie entre les deux aspects de l'homme mutilé n'implique pas du tout qu'il y ait deux camps d'hommes séparés: les durs d'un côté et les mous de l'autre. S'il est vrai qu'il y a des hommes qui sont des manifestations exclusives de ces deux modèles, il n'en demeure pas moins vrai que la plus grande partie des hommes se situe entre ces deux extrêmes alternant de façon schizophrénique les deux types de masculinité. Un homme peut par exemple afficher une masculinité dure de domination de l'autre sur son lieu de travail, et en même temps faire preuve d'une mollesse affligeante dans son milieu familial où il est le plus souvent resté le fils à maman, au grand désespoir de son épouse et de ses propres enfants. S'ensuivent des situations familiales invivables d'hommes tiraillés entre leurs obligations envers leurs épouses d'une part, et le pouvoir matriarcal dont ils ne se sont jamais libérés faute d'une coupure ritualisée au cours de l'adolescence. L'opposé existe également: des hommes qui affichent une servilité honteuse dans le monde du travail, incapables de défendre leur droit et une dureté compensatoire dans leur milieu familial où ils exportent leurs frustrations afin d'y affirmer un semblant de virilité.

Ce qui complique encore plus le cas des pays qui ont subi la domination occidentale au XIXème et au XXème siècle, ce sont les connotations culturelles liées au modèle de masculinité occidental. Dans son essai, Mrinalini Sinha[7] met en évidence les mécanismes de domination culturelle allant de pair avec l'imposition du modèle de l'homme dur occidental moderne. Cette imposition impliquait (et implique encore) un rapport de domination basé sur des oppositions de valeurs. Ainsi, dans l'Inde britannique on opposa l'Anglais viril à l'Indien efféminé. A cette opposition de masculinités coloniales s'attachait une liste d'associations binaires[8]:

Indien	Anglais
Orient	Occident
Irrationnel	Rationnel
Intuitif	Cognitif
Féminin	Masculin
Mythique	Historique
Tradition	Modernité

L'Inde ne fut pas la seule civilisation affectée par ce phénomène. D'autres pays d'Asie ont subi de façon différente cette imposition d'un modèle occidental. Confrontés à leur perte de vitesse technologique perçue comme une défaite de leurs propres civilisations, de nombreux pays ont dès le XIXème élaboré une réponse consistant à tout simplement imiter le modèle occidental. Cette imitation entraîna des changements socio-culturels dont nous pouvons constater l'effet dévastateur jusqu'à nos jours. Pour ne pas créer de confusion, il nous faut clairement distinguer entre le phénomène de l'influence culturelle d'une part et celui de l'imitation imposée de l'autre. Il existe en effet un abîme séparant d'une part un Rabindranath Tagore, intellectuel profondément ancré dans la culture indo-persane de l'aristocratie bengalie et ouvert à la culture occidentale, et d'autre part, ces collaborateurs du colonialisme qui adoptèrent aveuglément l'Occident comme modèle considérant leur propre culture d'origine comme inférieure.

Le Japon de l'époque Meiji en fut une parfaite illustration dans son effort d'imiter l'Occident afin de ne pas être colonisé. Des hommes politiques ont

L'identité masculine n'est pas une donnée innée mais bel et bien le résultat d'un processus de construction. Les sociétés traditionnelles ont toutes eu ou ont encore, tout un ensemble de rituels et de récits mythiques qui accompagnent ce processus.

La masculinité japonaise après l'ère Meiji a coupé les liens avec la tradition. S'il est vrai que les officiers impériaux se réclamaient du bushido, il faut néanmoins ajouter qu'il s'agissait là d'une tentative de nipponiser le modèle de l'homme dur occidental.

préconisé des politiques culturelles extrêmes mettant en évidence la supposée supériorité occidentale. Ainsi, Mori Arinori avait-il ouvertement prôné l'abandon du japonais en faveur de l'anglais. D'autres comme Yoshi Takahashi étaient en faveur d'une politique «d'amélioration raciale» consistant à *améliorer* le Japon racialement en mariant des femmes japonaises à des officiers européens. On notera d'ailleurs que, suivant le schéma d'oppositions binaires que j'ai cité, les hommes japonais avaient adopté la mode vestimentaire européenne comme signe de modernité alors que les femmes japonaises restaient fidèles à leur kimono avant la fin de la Seconde Guerre mondiale. On notera un peu partout en Asie cette paire d'opposés homme moderne vs. femme traditionnelle.

La masculinité japonaise après l'ère Meiji a coupé les liens avec la tradition. S'il est vrai que les officiers impériaux se réclamaient du bushido, il faut néanmoins ajouter qu'il s'agissait là d'une tentative de nipponiser le modèle de l'homme dur occidental. C'est dans ce contexte que Rabindranath Tagore prononça ces mots à l'Université Impériale de Tokyo en 1917:

"*S'il s'agit d'une simple reproduction de l'Occident, la grande espérance qu'elle aura éveillée ne sera pas réalisée car il y a de graves questions que la civilisation occidentale a posées devant le monde et auxquelles elle n'a pas complètement répondu: les conflits entre l'individu et l'Etat, le travail et le capital, l'homme et la femme, les conflits entre l'avidité du gain matériel et la vie spirituelle de l'homme, entre l'égoïsme organisé des nations et les idéaux les plus élevés de l'humanité. Tout cela doit se résoudre en harmonie. Comment? On ne peut encore même pas le concevoir. La civilisation politique qui a grandi sur le sol de l'Europe et a envahi le monde comme une mauvaise herbe prolifique, est fondée sur l'exclusivisme. Elle veille à parquer dans un coin les étrangers ou à les exterminer. Elle est carnivore et cannibale dans ses tendances. Elle puise sa nourriture dans celle des autres peuples, forçant les races d'hommes plus faibles à demeurer éternellement faibles. C'est une civilisation scientifique et non humaine. Elle est puissante parce qu'elle concentre ses forces vers un unique but comme un millionnaire qui augmente sa fortune au prix de son âme. Elle trahit sa foi, elle trame ses filets de mensonges sans honte, elle dresse dans ses temples de gigantesques idoles au profit et prend grand orgueil des cérémonies coûteuses de son culte. Nous prophétisons sans hésitations que cela ne peut continuer. L'Orient avec son multiple idéal, au sein duquel se sont amassés les siècles de soleil et le silence des étoiles, peut attendre patiemment que l'Occident, poursuivant l'immédiat, perde haleine et s'arrête. L'Orient sait qu'il réapparaîtra maintes fois dans l'histoire de l'homme avec son breuvage de vie. Voici venue l'heure où nous devons faire du problème du monde notre propre problème, où nous devons établir l'harmonie entre l'esprit de notre civilisation et l'histoire de toutes les nations de la terre.*"[9]

Ce que Tagore condamne n'est pas l'Occident de Shakespeare, de Hugo, de Mozart, de Spinoza ou de Michel-Ange, mais bel est bien l'Occident moderne du matérialisme et de l'impérialisme colonisateur. On ne peut être que profondément frappé par la pertinence de ces mots pour notre époque et on ne peut que déplorer le fait qu'ils n'aient pas été écoutés. Le Japon ne fut pas le seul pays à ne pas écouter Tagore.

Ce que Tagore condamne n'est pas l'Occident de Shakespeare, de Hugo, de Mozart, de Spinoza ou de Michel-Ange, mais bel est bien l'Occident moderne du matérialisme et de l'impérialisme colonisateur.

La Turquie d'Atatürk suivît le même chemin en équivalant modernisation et occidentalisation tout en considérant la tradition comme la cause du déclin de l'empire ottoman. Son imposition de la mode occidentale pour les hommes et les femmes, la laïcisation de la société ainsi que la latinisation de l'écriture turque sont autant de manifestations d'une vision des choses considérant l'Occident moderne comme supérieur au détriment de la tradition islamique. Le sentiment anti-arabe et anti-islamique du laïcisme kémaliste se combine avec un modèle de masculinité dure de chauvinisme machiste.

L'Iran des Pahlavi à son tour suivît la Turquie kémaliste en imposant un discours culturel d'occidentalisation. La politique culturelle de Rezâ Pahlavi fut celle d'une occidentalisation forcée: obligation de se raser la barbe pour les hommes, port de vêtements occidentaux et interdiction du *tchador* pour les femmes. S'ajoute à cela un discours nationaliste aryanisant, faisant des Iraniens des aryens frères des Européens mais affectés par la culture étrangère que serait l'islam. Les faits historiques sur l'importance des Persans dans la première communauté islamique et les éléments clairement iraniens dans la culture de la *javânmardî* réduisent à néant ce discours. Comme tout discours identitaire construit de toute pièce, le discours nationaliste anti-islamique des Pahlavi reposait sur un révisionnisme aryanisant inspiré par un certain genre d'études indo-européennes en Europe qui lui-même cachait un désir de débarrasser l'Europe de son héritage abrahamique.[10] Ce discours nationaliste imposa lui aussi une nouvelle vision de la masculinité, d'autant plus qu'il l'attachait aux discours similaires qui étaient en vogue en Europe, comme par exemple le national-socialisme allemand et la supposée supériorité de la race aryenne. En gardant en tête le schéma binaire discuté antérieurement, l'idéal du nouvel homme moderne iranien s'opposait à la tradition perçue comme une menace.

Les Pahlavi étaient convaincus que l'Iran devait s'occidentaliser à tout prix afin de rattraper le retard sur les nations occidentales. Ce qui rend le discours des Pahlavi différent des autres nations qui ont subi une telle occidentalisation forcée est qu'ils ont voulu présenter cette occidentalisation comme un retour à une identité aryenne préislamique à travers un pernicieux révisionnisme historique. Cette occidentalisation imposée a donné naissance en Iran à un phénomène de schizophrénie culturelle que le penseur Jalâl Ale Ahmad a qualifié d' "occidentose", *gharbzadegî*. Ce phénomène a profondément marqué l'idéal de masculinité en mettant en avant un modèle d'hypermasculinité. Afficher une masculinité occidentalisée dure (avec en cachette son contre-modèle mou) signifiait couper avec la tradition. Cette coupure est évidente quand on observe la mode vestimentaire.

Lors d'un entretien avec un membre du clergé shî'ite, nous avons abordé la question de l'aspect physique de l'idéal masculin tel qu'on le retrouve dans les hadiths. On y trouve en effet que les Ahl-e Bayt portaient les cheveux longs, mettaient du *khol* pour les yeux, avaient une barbe soignée ainsi que les vêtements amples caractéristiques de la période pré-moderne. La mode occidentale masculine quant à elle survalorise les attributs mâles par des vêtements proches du corps mettant en évidence la forme triangulaire du buste et qui laissent deviner les fesses et les parties génitales. C'est une mode dessinée pour le mâle dominateur, sur une éthique de la subjugation des autres

L'Iran des Pahlavi à son tour suivît la Turquie kémaliste en imposant un discours culturel d'occidentalisation. La politique culturelle de Rezâ Pahlavi fut celle d'une occidentalisation forcée: obligation de se raser la barbe pour les hommes, port de vêtements occidentaux et interdiction du tchador *pour les femmes.*

Le paradigme de l'homme dur importé d'Occident est devenu le prisme à travers lequel la plupart des hommes voient leur masculinité, incapables de comprendre et de lire correctement la tradition. Le danger réside dans la lecture déformée par ce prisme, ce que Dâryush Shâyegân qualifie de regard mutilé*, ce regard dans lequel se superposent superficiellement les paradigmes de la modernité et de la tradition.*

mâles, dénuée de tout ce qui pourrait être perçu comme féminin. La mode vestimentaire iranienne pré-moderne se caractérisait par le port de chemises longues arrivant souvent jusqu'aux genoux, des pantalons amples, des turbans et des tissus souvent hauts en couleurs. Cette mode permettait les influences venues d'Occident tout en gardant ses caractéristiques traditionnelles. Mon ami clerc me fit la remarque suivante: «Si un jeune homme devait se promener habillé ainsi de nos jours on se moquerait de lui. Des yeux ornés de *khol* et ce genre de vêtements on le traiterait d'efféminé!». Cette remarque met bien évidence le fait que le paradigme de l'homme dur importé d'Occident est devenu le prisme à travers lequel la plupart des hommes voient leur masculinité, incapables de comprendre et de lire correctement la tradition. Le danger réside dans la lecture déformée par ce prisme, ce que Dâryush Shâyegân qualifie de *regard mutilé*[11], ce regard dans lequel se superposent superficiellement les paradigmes de la modernité et de la tradition.

Même après la révolution islamique, ce vestige colonial est demeuré et pose de graves questions de société car il en va en effet des rapports entre hommes et femmes. La directrice du Centre pour la Femme et la Famille, Madame Zohreh Tabibzâdeh Nouri, a rappelé récemment que nombre d'hommes sont ignorants de leurs devoirs et obligations envers leurs épouses, mettant en danger ainsi les liens qui sont sensés unir une famille.[12] D'après elle, l'ignorance des préceptes islamiques régissant les rapports entre un mari et son épouse entraînent les maux que sont les violences conjugales et l'oppression des femmes. Elle a par ces remarques mis le doigt sur le cœur même du problème: l'absence d'une masculinité islamique. Que l'on ne s'y méprenne point. Il ne s'agit pas de prétendre que tout était parfait dans les rapports hommes-femmes à l'époque pré-moderne, loin de là. En effet, on ne doit pas confondre les divers types de masculinité patriarcale existant dans les pays d'islam d'une part et le modèle des Ahl-e Bayt de l'autre. Cependant, on ne peut contester le fait que l'idéal de la *javânmardî* allait de pair avec le respect de le femme et nous avons de nombreux témoignages d'hommes qui ont pratiqué cet idéal, capables d'allier les qualités viriles de force, de courage et d'endurance avec la tendresse requise pour les rôles d'époux et de père.

Dans son essai sur la masculinité, Elisabeth Badinter voit dans ce qu'elle appelle l'homme réconcilié l'alternative à l'homme mutilé qu'il soit mou ou dur. Elle affirme: "*L'homme réconcilié n'est pas une quelconque synthèse des deux mâles mutilés précédents. Ni homme mou invertébré (soft male), ni homme dur incapable d'exprimer ses sentiments, il est le gentleman qui sait allier solidité et sensibilité. (...) La réconciliation illustre mieux l'idée d'une dualité d'éléments qui ont dû se séparer, voire s'opposer, avant de se retrouver. Elle prend en compte la notion du temps, d'étapes à franchir, de conflits à résoudre*."[13]

On notera que le *gentleman* renvoie à l'idéal chevaleresque occidental du gentilhomme. Il semble que l'idéal du *javânmard* rappelle beaucoup celui de l'homme réconcilié. En effet, le *javânmard* est sensé passer par un processus initiatique qui lui fait pratiquer les vertus viriles cependant sans jamais mépriser le féminin. En fait, l'idéal de la *javânmardî* manifesté en 'Ali est inséparable de la notion du divin féminin manifesté en Fâtima. Il y cependant une différence de taille entre le modèle de l'homme réconcilié et celui du *javânmard*.

Pour l'homme réconcilié, la coupure du monde féminin est une étape nécessaire et implique que son contraire est la femme. Pour le *javânmard*, la différentiation d'avec le monde féminin ainsi que sa réconciliation avec ce dernier sont un fait sans que pour autant le monde féminin soit perçu comme un contraire.

Dans l'œuvre de Rûmi, le contraire du *javânmard* est le *mokhanâs*[14] celui qui entretient des rapports contre nature avec le monde.[15] Le *mokhanâs* représente aussi bien la masculinité dure de celui qui domine les autres que celle de l'homme mou qui se laisse dominer, car les deux n'ont pour véritable maître que l'amour de ce bas monde. Le plaisir du *mokhanâs* est dans le fait même d'être l'esclave de ce bas monde et de sa propre *nafs*. Le *mokhanâs* représente également l'incapacité d'accepter le féminin comme son Autre égal et complémentaire, soit parce qu'il est un homme dur misogyne ou parce qu'il est un homme mou dominé par le féminin. Le *javânmard* quant à lui n'a d'autre maître que Dieu et voit dans l'Autre féminin son égal complémentaire. Il est un modèle de masculinité qui, ancré dans la tradition des Ahl-e Bayt, représente une alternative saine au modèle patriarcal pré-moderne et à la masculinité coloniale d'inspiration occidentale.

La pertinence du modèle et du contre-modèle que sont le *javânmard* et le *mokhanâs* pour l'Iran d'aujourd'hui est donc toujours actuelle. Si un retour véritable de la *javânmardî* en tant qu'idéal de masculinité est possible, il ne se fera que s'il y a guérison du *regard mutilé* que nous avons mentionné auparavant. Ceci ne peut se faire que par une prise de conscience de cette superposition superficielle des deux paradigmes que sont la tradition et la modernité qui entraîne une vision et une lecture déformée des deux. Sans cette guérison du *regard mutilé*, un retour de la *javânmardî* risquerait de devenir un mouvement folklorique passéiste ou un mouvement *hommiste* de «fierté d'être un homme» en réponse au féminisme revanchard anglo-saxon. Le retour de la *javânmardî* doit être bien plus qu'un rêve passéiste d'intellectuels romantiques mais bel et bien un mouvement permettant à la fois de décoloniser la masculinité iranienne actuelle et de répondre à l'exigence d'équité entre hommes et femmes tel que l'exige l'éthique islamique.

Dans un pays avec une population si jeune, l'Iran d'aujourd'hui ne peut s'offrir le luxe d'ignorer qu'il a été fondé par une *javânmard* de quatorze ans. Rien n'interdit de penser qu'il puisse à nouveau puiser dans sa riche tradition pour trouver des réponses aux questions que posent les relations complexes entre hommes et femmes dans une société sortant d'un modèle patriarcal et faisant face à de nouveaux modèles venus d'Occident. S'il est vrai que de nombreux *zûrkhâneh* se sont vus transformés en salles de musculation à la gloire du culte du corps, que de nombreux jeunes hommes passent par le scalpel de la chirurgie esthétique pour ressembler à quelque star occidentale, que le cynisme de la culture de la *zerangî* [16] a fait du mot *javânmard* la cible de railleries vulgaires, il n'en demeure pas moins que l'idéal de la *javânmardî* est loin d'avoir disparu. Nombreux sont encore les hommes qui s'exercent à se rapprocher de l'idéal de l'*insân-e kâmil*, l'homme complet et parfait, dont le *javânmard* est la manifestation masculine. On les voit pratiquer les arts martiaux en quête, non seulement de forme physique mais également d'un ensemble de valeurs chevaleresques; ils pratiquent également

Le javânmard *quant à lui n'a d'autre maître que Dieu et voit dans l'Autre féminin son égal complémentaire. Il est un modèle de masculinité qui, ancré dans la tradition des Ahl-e Bayt, représente une alternative saine au modèle patriarcal pré-moderne et à la masculinité coloniale d'inspiration occidentale.*

Rien n'interdit de penser que l'Iran puisse à nouveau puiser dans sa riche tradition pour trouver des réponses aux questions que posent les relations complexes entre hommes et femmes dans une société sortant d'un modèle patriarcal et faisant face à de nouveaux modèles venus d'Occident.

la calligraphie, la musique classique persane, la peinture, la littérature, sont soucieux de leur spiritualité et du bonheur de leur prochain. Le regain d'intérêt pour les anciens arts de combat de l'Iran visible dans la récompense obtenue récemment par Manoutchehr Moshtâgh Khorâssâni[17] pour son livre à ce sujet, semble présager un renouveau d'une culture de la *javânmardî* combinant culture martiale, les arts, la poursuite spirituelle et l'action altruiste, le tout dans le contexte d'une masculinité équilibrée puisant ses sources dans la tradition shi'ite. Il semble donc que l'exemple de Shâh Ismâ'il Safavi, fondateur de l'Iran moderne, guerrier, poète et mystique ait encore de nombreux émules dans les années à venir. ■

---

* Cet article est divisé en trois parties dont voici la troisième et dernière partie.
1. Sur Shâh Ismâ'il Safavi voir Savory 2007 : 1-49 et Minorsky 1942.
2. A ce sujet voir Corbin 1971 II:141-257, Corbin 2008: 175-243 et Sohrawardi 1976: 193-220.
3. Henry Corbin a commenté l'œuvre de Tolkien lors de l'une de ses dernières interventions à peine quatre mois avant sa mort. Voir
4. Corbin 1979: 141-174.
4. Nous nous sommes inspirés de l'ouvrage d'Elizabeth Badinter au sujet de la masculinité pour cette partie de l'article. Voir Badinter 1992.
5. Voir Badinter 1992: 192-212.
6. Voir Badiner 1992: 212-228.
7. Voir Sinha 1995.
8. Sur modèle d'oppositions binaires voir King 1999:13.
9. Tagore, 1917.
10. Voir King 1999: 90-5.
11. Voir Shâyegân 1996.
12. Voir http://iran-daily.com/1385/2583/html/panorama.htm
13. Badinter 1992: 239
14. *Mokhanas* est la prononciation persane du mot arabe *mukhanath* qui désigne l'homosexuel passif imberbe et efféminé.
15. Voir Schimmel 1995: 107.
16. Ce mot signifie ruse et réfère à un contre-idéal dans la culture populaire où on glorifie celui qui par sa ruse et sa débrouillardise réussit socialement que ce soit de façon légale ou moins légale.
17. Voir Khorassani 2006.

Bibliographie

Badiner, Elizabeth, *XY: de l'identité masculine,* Paris, Odile Jacob, 1992.
Corbin, Henry, *En Islam Iranien : aspects spirituels et philosophiques, II*, Paris, Gallimard, 1972.
Corbin, Henry, *L'Archange Empourpré*, Paris, Fayard, 1976.
Corbin, Henry, *L'Elément Dramatique commun aux Cosmogonies Gnostiques des Religions du Livre*, in "Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem", Paris, Berg, 1979.
Corbin, Henry, *Face de l'Homme, Face de Dieu: hermétisme et soufisme*, Paris, Entrelacs, 2008.
Khorassani, Manouchehr Moshtagh, *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period,* Tübingen, Legat Verlag, 2006.
King, Richard, *Orientalism and Religion: Postcolonial Theory, India and the Mystic East*, London, Routledge, 1999.
Savory, Roger, *Iran under the Safavids*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
Shayegan, Daryush, *Le Regard Mutilé: pays traditionnels face à la modernité*, Paris, Editions de l'Aube, 1996.
Sinha, Mrnalini, *Colonial Masculinity: the 'manly Englishman' and the 'effeminate Bengali' in the late nineteenth century*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
Tagore, Rabindranath, *Nationalism*, New York, The Macmillan Company, 1917.

Les concepts de *musique savante* et *musique populaire* en Iran, Afghanistan et Tadjikistan

Djamileh Ziâ

Ariane Zevaco est anthropologue. Elle est doctorante à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales à Paris, et réside actuellement en Iran pour ses recherches en ethnomusicologie. Ce qui suit est le résumé d'une conférence qu'elle a donnée le 15 avril 2009 à l'Institut Français de Recherche en Iran. Ariane Zevaco a parlé de l'interdépendance entre le discours que l'on tient sur un répertoire musical, la représentation qu'en ont les musiciens qui jouent ce répertoire, et le statut social de ces musiciens. Elle a également parlé des modalités de passage entre la musique savante et la musique populaire.

I-Quelques précisions sur les termes *savant* et *populaire*:

Les termes *savant* et *populaire* sont généralement utilisés pour désigner deux catégories principales de musique en Iran, en Afghanistan et au Tadjikistan. Cette classification est employée par les musiciens eux-mêmes. Les termes *savant* et *populaire* montrent la représentation que les musiciens ont de la musique qu'ils jouent, d'où la nécessité pour un chercheur d'en tenir compte et de faire ses recherches dans ce cadre.

Le mot *savant*, en français désigne généralement le répertoire de musique classique de l'Iran, du Tadjikistan et de l'Afghanistan. On emploie en farsi les mots *fâkher*[1], *âlémâneh*[2], *sonnati*[3] pour nommer ce répertoire. Au Tadjikistan, on emploie également le terme *classique* (mot emprunté du russe *klassiki*) pour nommer le répertoire savant de ce pays, ce qui introduit une confusion avec le répertoire de la musique classique occidentale. En Afghanistan, les répertoires de musique savante sont généralement appelés *musique shahri*[4].

La musique populaire est appelée *mahalli*[5], *mardomi*[6] ou *âmiâneh*[7] en Iran, *khalghi*[8] au Tadjikistan. En Afghanistan, ce répertoire est appelé aussi *musiqueroustâ'i*[9].

Il faut cependant avoir à l'esprit que les différents termes utilisés pour désigner les répertoires savant et populaire ne sont pas équivalents. Le choix de l'utilisation de ces termes dépend des musiciens, mais tous les musiciens n'emploient pas ces termes, et certains d'entre eux ne donnent aucune appellation à la musique qu'ils jouent.

Les répertoires savants, c'est-à-dire le *Radif*, également appellé *Dastgâhs* en Iran, *le Shash-maqâm*



Le joueur de robâb, tableau de Mirzâ Mohammad Dja'far

La musique mahalli *continue à être perçue comme une musique non scientifique, une musique simple, que l'on peut apprendre facilement, et qui est facile à comprendre. Ce discours montre la représentation que les musiciens ont de la musique* mahalli*; elle est considérée comme ayant un niveau un peu moins élevé que la musique classique iranienne.*

(ou six maqâms) au Tadjikistan, et la musique classique afghane, n'ont pas une situation tout à fait comparable. Cependant, l'on peut dire que ces musiques savantes ont un aspect historique en commun, point sur lequel tout le monde est d'accord: les musiques savantes étaient jouées pour les rois, alors que les musiques populaires ne l'étaient pas. Définir cette musique en ayant recours à l'aspect historique revient à aborder ce sujet d'un point de vue social.

II-Le statut social des répertoires savants et populaires, le statut social des musiciens qui les jouent, et les lieux sociaux de la pratique de ces répertoires sont des facteurs interdépendants: En Iran

En Iran, on divise les musiques en *sonnati* et *mahalli*. Le mot *sonnati* signifie traditionnel. La musique *sonnati* désigne généralement le répertoire classique ou savant, appelé *Radif*; mais le terme *sonnati* introduit une confusion car il laisse à penser que la musique *mahalli* n'est pas une musique traditionnelle. La musique *mahalli* est celle qui regroupe généralement les musiques «folkloriques». Il existe plusieurs genres de musique *mahalli*, selon les régions géographiques.

Dans le passé, le *Radif* était considéré comme plus prestigieux que la musique *mahalli*, et le statut des musiciens du *Radif* était plus élevé que celui des musiciens *mahalli*. Cette différence est moindre de nos jours, mais la musique *mahalli* continue à être perçue comme une musique non scientifique, une musique simple, que l'on peut apprendre facilement, et qui est facile à comprendre. Ce discours montre la représentation que les musiciens ont de la musique *mahalli*; elle est considérée comme ayant un niveau un peu moins élevé que la musique classique iranienne.

Mais en Iran, la musique classique iranienne était elle-même considérée comme moins prestigieuse et d'un statut moins élevé que la musique classique occidentale.

En Iran, il existe un autre genre de musique populaire, qui est une musique de divertissement jouée dans les grandes villes: la musique *motrébi*. Les *motrebs* sont considérés comme des musiciens de bas niveau. En Iran, le statut du musicien est donc directement lié au répertoire de musique qu'il joue.

Les lieux sociaux où sont jouées la musique savante et la musique populaire sont très différents en Iran. De nos jours, la musique savante est plutôt jouée dans les concerts, c'est-à-dire que la musique est jouée pour elle-même, alors que la musique populaire est jouée lors des fêtes, et conserve donc souvent une fonction sociale.

Au Tadjikistan

La différence de statut entre les musiques populaire et savante au Tadjikistan est plus ambiguë. Le terme classique est utilisé au Tadjikistan à la fois pour désigner la musique classique occidentale et le *Shash-maqâm*, qui est le répertoire savant du Tadjikistan et de l'Ouzbékistan.

Au Tadjikistan, depuis une vingtaine d'année, la musique populaire –appelée *khalghi*- a un statut presque équivalent à celui de la musique savante, du fait d'un mouvement orchestré par des décideurs politiques et culturels.

Au Tadjikistan, contrairement à l'Iran, le lieu social de la pratique de ces deux catégories de musique (savante et populaire) n'est pas différent: on peut jouer de la musique savante dans une fête de mariage par exemple. La musique classique du Tadjikistan n'a jamais été jouée uniquement dans les concerts ou auprès du roi. Au Tadjikistan, le statut social des musiciens du répertoire savant et du répertoire populaire ne diffère pas.

En Afghanistan

La situation y est plus compliquée, car il y a plusieurs répertoires de musique classique afghane; ces répertoires contiennent des éléments de la musique indienne ou ont été importés tels quels de l'Inde.

La musique populaire existe en Afghanistan, elle est différente selon les différentes tribus afghanes et les régions.

Le statut des musiciens en Afghanistan n'a apparemment aucun lien avec le répertoire qu'ils jouent. En Afghanistan, les musiciens sont globalement divisés en deux groupes: les *sâzandehs* et les *showghis*. Les *sâzandehs* sont des professionnels, ils ont appris la musique de leur père. Ils ont un statut social plus élevé que les musiciens amateurs, appelés *showghis*. Mais dans la société afghane, les *sâzandehs* sont désignés avec des mots péjoratifs tels que *motreb* ou *dâlak*, ce qui montre que même les *sâzandehs* n'ont pas un statut très élevé en Afghanistan. Les Afghans considèrent que les musiciens, dans l'ensemble, n'ont

Au Tadjikistan, depuis une vingtaine d'année, la musique populaire –appelée khalghi- a un statut presque équivalent à celui de la musique savante, du fait d'un mouvement orchestré par des décideurs politiques et culturels.

Les Afghans considèrent que les musiciens, dans l'ensemble, n'ont aucune valeur. Cette manière de voir les musiciens existe encore actuellement, malgré les efforts qui ont été faits pour valoriser la culture afghane.



Un concert de musique savante iranienne. Sâlâr Aghili est le chanteur du groupe.



Extrait du documentaire Daf

Les Afghans considèrent que les musiciens, dans l'ensemble, n'ont aucune valeur. Cette manière de voir les musiciens existe encore actuellement, malgré les efforts qui ont été faits pour valoriser la culture afghane.

aucune valeur. Cette manière de voir les musiciens existe encore actuellement, malgré les efforts qui ont été faits pour valoriser la culture afghane.

Le statut social des musiciens est donc compliqué et difficile à classifier en Afghanistan, mais il est clair que tous les musiciens n'ont pas un statut égal: les *sâzandehs* ont un statut plus élevé et ne vont pas jouer dans les fêtes de mariage, alors que les *showghis* y vont. A Kaboul, les *sâzandehs* et les *showghis* vivent dans des quartiers séparés et ne se mélangent pas.

Jouer le répertoire savant avec un instrument spécifique d'une région du pays est une tentative pour montrer la musique savante sous une autre facette, et introduire une atmosphère populaire dans la musique savante, même si la musique que l'on joue avec cet instrument reste très classique.

III-Une analyse historique permet cependant de retracer les liens qui existent entre les répertoires *savant* et *populaire*:

Le cas de l'introduction d'éléments appartenant à la musique *populaire* dans le répertoire *savant* en Iran:

Les recherches effectuées sur l'histoire du répertoire savant iranien montrent que dans le passé, les musiciens du répertoire savant étaient issus des rangs des musiciens de divertissement (les *motrebs*), et étaient devenus par la suite des musiciens de la cour du roi.

Le répertoire savant iranien comporte actuellement des *tasnifs*, qui sont des chansons populaires créées à l'origine par les *motrebs*, mais au début du XXe siècle, ce répertoire est entré dans le *Radif* et a eu un statut plus élevé depuis, de par ce fait.

A l'époque actuelle, nous constatons que des instruments spécifiques de la musique folklorique ont été introduits dans les concerts de musique savante; le *daf* et le *robâb* par exemple. Le *daf* est un instrument de percussion kurde, mais il est employé assez régulièrement dans les orchestres de musique savante depuis quelques années. Le *robâb*, instrument de la région du Baloutchistan, a été introduit dans les orchestres de musique savante il y a 3 ou 4 ans. Le *robâb* est devenu très connu depuis qu'il est joué pour le *Radif*, mais il a encore une connotation folklorique, et personne ne le considère comme un instrument de musique savante.

Jouer le répertoire savant avec un instrument spécifique d'une région du pays est une tentative pour montrer la musique savante sous une autre facette, et introduire une atmosphère populaire dans la musique savante, même si la musique que l'on joue avec cet instrument reste très classique.

Le cas de la transformation d'une musique *populaire* en une musique *savante* au Tadjikistan:

Le répertoire *Falak* du Tadjikistan est un répertoire populaire (ou *khalghi*) d'une région du sud du Tadjikistan. Le *Falak* est devenu un répertoire quasiment savant en dix ans, tant et si bien que l'année dernière, deux livres ont été publiés à propos des règles qui régissent ce

répertoire. Or, il y a 5 ans, la seule chose que les musiciens qui jouaient le *Falak* disaient, était que cette musique servait à exprimer la douleur; ils ne portaient aucun discours sur les règles de ce répertoire.

Le Tadjikistan a voulu avoir une Musique Nationale après son indépendance. La musique savante du Tadjikistan est la même que celle de l'Ouzbékistan, or les Tadjiks voulaient avoir une musique qui ne soit jouée que dans leur pays. Ils ont donc choisi le répertoire *Falak* pour créer une musique savante (bien que le *Falak* soit également joué dans le Badakhchan, région du nord de l'Afghanistan).

Le processus qui transforme une musique populaire en une musique savante se perçoit généralement à la fois dans la manière de jouer cette musique, dans la manière de l'enseigner et dans le discours que l'on tient à propos de cette musique. Le fait que le jeu instrumental devienne beaucoup plus présent dans le répertoire en question, que des musiciens se spécialisent dans ce répertoire, que des solos apparaissent et qu'ils soient joués par des solistes virtuoses sont des éléments de ce processus de transformation d'un répertoire populaire en un répertoire savant. Créer un système musical à partir de ce répertoire populaire (qui devient ainsi un modèle à imiter et à répéter dans les créations musicales), tenir un discours scientifique à propos de ce répertoire et changer le vocabulaire employé pour décrire ce répertoire, publier ce discours scientifique dans des revues spécialisées ou des livres, et utiliser ces écrits pour l'enseignement font également partie de ce processus de transformation d'une musique populaire en une musique savante. ■





Deux musiciens de la tribu Bakhtiâri, au sud-ouest de l'Iran.



En Iran, la musique populaire est jouée au cours des fêtes, où l'on danse.

Le processus qui transforme une musique populaire en une musique savante se perçoit généralement à la fois dans la manière de jouer cette musique, dans la manière de l'enseigner et dans le discours que l'on tient à propos de cette musique.

1. Le mot «*fâkher*» signifie «distingué», «précieux» en persan.
2. Le mot «*âlémâneh*» signifie «doté d'érudition» en persan.
3. Le mot «*sonnati*» signifie «traditionnel» en persan.
4. L'expression «*musique shahri*» signifie «musique urbaine».
5. Le mot «*mahalli*» peut être traduit en «régional».
6. Le mot «*mardomi*» peut être traduit en «populaire».
7. Le mot «*âmiâneh*» peut également être traduit en «populaire».
8. Le mot «*khalghi*» peut également être traduit en «populaire».
9. L'expression «*musique roustâ'i*» signifie «musique des villages».

Le wax: un classique dans cinq Etats d'Afrique de l'Ouest

Odile Puren

Le wax encore appelé «tissu africain» est un tissu en coton imprimé de qualité supérieure servant à la confection de vêtements d'une grande renommée. Son origine remonte à l'époque de l'arrivée des premiers Européens en Afrique de l'Ouest.

Les Hollandais, qui entretiennent des rapports commerciaux avec l'Indonésie depuis 1602, prennent Malacca aux Portugais en 1641.

De 1663 à1674, ils s'installent à Sumatra, Macassar, Java au moment où des guerres de succession affaiblissent les sultanats.

En 1799, la Hollande possède plusieurs colonies en Indonésie.

Au XIXe siècle, les révoltes incessantes qui s'y déroulent, décidèrent les Hollandais à recruter et à former des mercenaires sur les côtes d'Afrique de l'Ouest où ils possédaient déjà quelques comptoirs commerciaux. C'est ainsi que les hommes du royaume ashanti, situé en Côte de l'or, l'actuel Ghana[1], partirent combattre à Bornéo et à Sumatra. Après avoir rendu de loyaux services à leurs employeurs, ils retournèrent dans leur pays les malles remplies de jolis batiks indonésiens. Ces tissus eurent un succès foudroyant aussi bien auprès de l'aristocratie qu'auprès de tout le peuple ashanti. Le pagne batik allait bientôt acquérir la même valeur que l'or dans toute l'Afrique de l'Ouest et notamment dans ce «royaume de l'or».



Wax hollandais à gauche, védomè à droite

Les Hollandais, en commerçants avisés, s'aperçurent rapidement du profit qu'ils pouvaient tirer de cet engouement. C'est ainsi qu'ils installèrent chez eux, en Hollande, des usines dont le seul but était d'inonder l'Afrique de l'Ouest de pagnes inspirés du modèle indonésien et fabriqués selon la technique de la cire perdue. Ces pagnes sont nommés des wax, mot qui signifie cire en anglais. Le pagne wax venait donc de naître. Des commerçantes de ces étoffes apparaissent un peu partout dans les grandes villes de l'ouest africain. Une classe de femmes riches vient de voir le jour. Au Togo[2], on les appelle les «Mamans Benz» parce qu'elles ne se déplacent qu'en voiture de luxe Mercedes-Benz et possèdent souvent plusieurs hôtels dans différents pays africains. Au départ, toutes les femmes allaient se ravitailler au Ghana. Puis quelques années plus tard, elles ont commencé à acheter directement leurs marchandises chez les Hollandais.

Le pagne n'est plus seulement un vêtement, mais une valeur de référence, un signe de reconnaissance sociale, un symbole reconnu et admis par tous. Les grands événements de la vie: fiançailles, mariage, cérémonie de baptême, de confirmation, cérémonie de fin d'apprentissage, anniversaire du débarquement des premiers missionnaires, funérailles, fêtes nationales… sont marqués par la «sortie» d'un nouveau modèle dont on garde précieusement un

échantillon en souvenir. Un modèle marque l'appel du 18 juin 1940, un autre, l'accession du Dahomey (l'actuel Bénin[3]) à l'indépendance, tous les autres pays de l'Afrique de l'Ouest passent la même commande, un autre encore, la visite du Général de Gaulle en Afrique. En Côte d'Ivoire[4], un modèle marque aussi la victoire de l'équipe de football d'Abidjan à la finale de la coupe nationale…

Vu le succès sans cesse croissant de ces pagnes, plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest installent des usines de fabrication de wax dans leur capitale ou à proximité, pour rivaliser avec le wax hollandais. Celle du Dahomey s'appelait SODATEX (Société Dahoméenne de textile) devenue aujourd'hui SOBETEX (Société Béninoise de Textile), celle de la Côte d'Ivoire s'appelle UNIWAX, celle du Sénégal[5] se nomme SOTIBA SIMPAFRIC…De nombreux lycéens prennent des cours de dessins afin de proposer de nouveaux motifs aux sociétés de textile. Ces dernières en sortent plusieurs par mois.

L'usine du Bénin sort trois qualités de tissu: le wax, le védomè et le chivi. Le premier possède les mêmes qualités que le wax hollandais on l'appelle aussi chigan. Le deuxième est d'une qualité intermédiaire, le dernier est moins épais et déteint considérablement au lavage.

En Côte d'Ivoire, UNIWAX fabrique du wax et du print, tissu de qualité inférieure au wax. Les prix diffèrent selon la qualité du tissu.

Le wax a toujours de très belles couleurs. C'est un tissu d'une épaisseur normale. Il ne déteint pas. Il est agréable à porter.

Divers noms sont donnés aux modèles sortis, toute provenance confondue: «Tu sors, je sors», sur ce modèle, on voit un oiseau sortir d'un nid et un autre prêt à le suivre; «Feuilles de piment», le motif est d'un fond jaune avec des feuilles; «Mon mari est capable», «Ton pied mon pied», «Fleur d'hibiscus» «Quand femme passe les hommes trépassent», «L'œil de ma rivale», «Z'yeux voient, bouche parle pas»… Les femmes élégantes du Togo, du Bénin, d'Abidjan… rivalisent d'imagination pour baptiser le dernier modèle qu'elles convoitent, et d'ingéniosité pour être la première à le porter.

De nombreuses jeunes filles embrassent le métier de couturière. Celles de parents aisés vont dans des écoles de couture en Europe. Certains hommes font de même. Des salons de haute couture s'ouvrent un peu partout dans les capitales des différents pays d'Afrique de l'Ouest. Les stylistes font preuve de créativité.

«Soleil levant», «Six étoiles», «Diamant rose», «Mamiwata», «Emeraude»… ce sont des surnoms de femmes. Ces grandes dames de Cotonou et de Lomé possèdent leur styliste. Le



Tissus sénégalais

Les grands événements de la vie: fiançailles, mariage, cérémonie de baptême, de confirmation, cérémonie de fin d'apprentissage, anniversaire du débarquement des premiers missionnaires, funérailles, fêtes nationales… sont marqués par la «sortie» d'un nouveau modèle dont on garde précieusement un échantillon en souvenir.


Wax ivoirien

tissu, une fois acheté, est remis discrètement à cette dernière qui doit impérativement proposer à sa cliente un nouveau modèle de vêtement. S'il ne lui plaît pas, elle doit en proposer d'autres jusqu'à ce qu'elle soit satisfaite. Ces femmes n'hésitent pas à injurier l'imprudent qui s'aventure à insinuer que le modèle qu'elles portent a déjà été porté avant elles.

Jusqu'aux années quatre vingt, seule la communauté africaine étrangère portait du wax en Côte d'Ivoire. Les Ivoiriens s'habillaient comme les Européens. Ce n'est qu'après 1980 que la styliste béninoise appelée Gisèle Gomez va lancer la mode du wax en créant un grand nombre de vêtements à partir de ce tissu.

Malgré ce succès foudroyant, le pagne wax connaît un léger déclin dans les années quatre vingt.

Les jeans et les tee-shirts «made in China» ont commencé à envahir le marché ouest africain. Petit à petit, les jeunes et certains adultes se détournent du pagne wax qui coûte excessivement cher. La concurrence étrangère envahit le marché bien souvent grâce à la complicité des services de douane.

Les usines battent de l'aile mais ne ferment pas.

C'est à cette époque qu'une styliste béninoise, installée en Côte d'Ivoire aura une idée sensationnelle: redéfinir la mode.

Jusqu'aux années quatre vingt, seule la communauté africaine étrangère portait du wax en Côte d'Ivoire. Les Ivoiriens s'habillaient comme les Européens. Ce n'est qu'après 1980 que la styliste béninoise appelée Gisèle Gomez va lancer la mode du wax en créant un grand nombre de vêtements à partir de ce tissu. La nouvelle se propage dans toutes les capitales des pays ouest africains. Les femmes riches se rendent régulièrement à Abidjan pour se faire coudre le dernier modèle sorti. Les Ivoiriens aussi se mettent à la mode du wax.

Au début des années quatre vingt dix, le bazin et le super-bazin vont faire leur apparition. Ce sont des tissus unis avec ou sans dessins. Le premier est rêche et fin, le deuxième est très rêche et plus épais. Les vêtements en bazin ou super-bazin sont le plus souvent brodés.

Malgré cette dernière nouveauté, et un engouement pour le tissu traditionnel africain en coton tissé à la main et pour le lessi (tissu tout en dentelle, très apprécié des Nigérians), le wax garde la première place de pagne porté en Afrique de l'Ouest.

L'actuel président ivoirien, Monsieur Gbagbo et son épouse portent du wax dans toutes leurs apparitions publiques, alors les Ivoiriens redécouvrent ce pagne et le wax est revenu en force dans les habitudes vestimentaires du pays.

Les Sénégalais qui avaient un penchant pour le super-bazin se mettent à s'habiller en wax.

Les Ghanéens, quant à eux, ne se sont


Wax hollandais "fleur d'hibiscus", création de la styliste Gisèle Gomez

vraiment jamais détournés du wax.

De nos jours au Bénin, ce n'est plus un modèle de wax que l'on choisit pour un enterrement, mais trois différents:

- Celui que porteront les enfants du défunt ou de la défunte.
- Celui que mettront les petits enfants.
- Et enfin celui dont se vêtiront les amis de la famille et les autres personnes présentes.

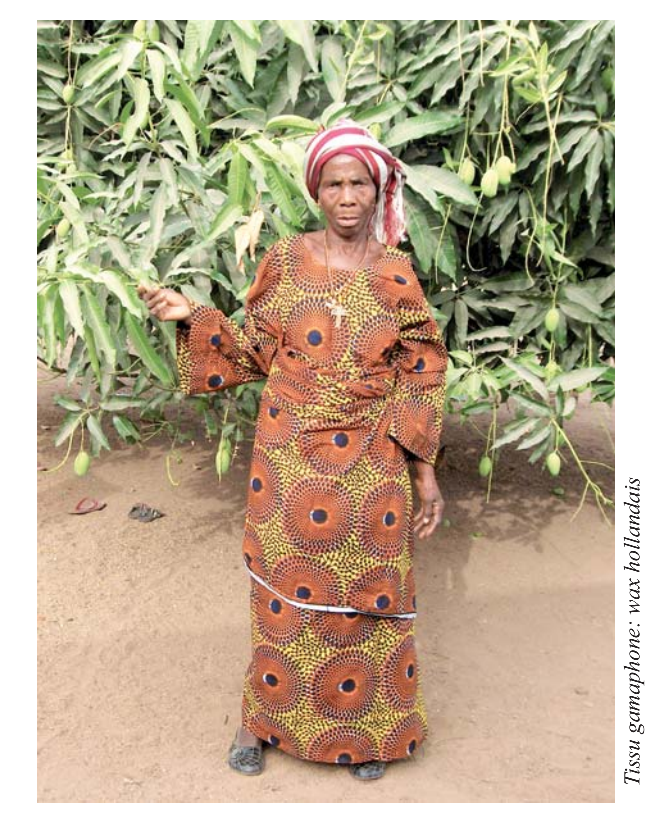
Aujourd'hui, le wax est devenu un tissu classique en Afrique de l'Ouest.

On distingue actuellement sur le marché africain:

- Le wax hollandais.
- Le wax africain.
- Et le wax anglais.

La renommée du wax dépasse les frontières de l'Afrique, et ce pagne se rencontre non seulement dans tous les pays africains mais aussi en Europe, notamment à Barbès à Paris où plusieurs boutiques proposent des modèles européens et africains.

L'été, on voit dans la ville de Paris, de plus en plus d'Européens habillés en wax. ■



Tissu gamaphone: wax hollandais

1. Le Ghana est l'un des Etats anglophones de l'Afrique de l'ouest. Sa superficie est de 238537 km2 et sa population de plus de 19 734 000 habitants. Il est limité au nord par le Burkina Faso, au sud par le Golfe de Guinée, à l'est par le Togo et à l'ouest par la Côte d'Ivoire. Accra, sa capitale est située sur la côte. C'est le premier territoire d'Afrique noire ayant accédé à l'indépendance le 6 mars 1957. L'anglais (officiel), le gha, le twi, le éwé et le fante y sont principalement parlés. Le cacao est son premier produit d'exportation. Le Ghana exporte aussi du manganèse, de la bauxite, du diamant, de l'or et de l'électricité.

2. Le Togo est limité au nord par le Burkina Faso au sud par le Golfe de Guinée, à l'est par le Bénin et à l'ouest par le Ghana. Sa superficie est de 56785 km2. Plus de 4 657 000 Togolais vivent sur le territoire. Les langues principales sont: le français (officiel), l'éwé et le kabyé. Lomé, sa capitale, est une ville cosmopolite. L'indépendance du Togo remonte au 27 avril 1960. Le Togo exporte du coton, du phosphate, du pétrole, de l'électricité, du marbre et du manganèse.

3. La République du Bénin (ancien Dahomey jusqu'en 1975) est indépendante depuis le 1er août 1960. Elle a une superficie de 112 622 km2 et une population de plus de 6 446 000 habitants. Elle est limitée au nord par le Niger et le Burkina Faso, au sud par le Golfe du Bénin, à l'est par le Nigéria et à l'ouest par le Togo. Cotonou est sa capitale économique et Porto-Novo, sa capitale administrative. Au Bénin, on parle principalement le français(officiel), le fon, le goun, le mina, le yorouba, le dendi et le bariba. C'est un pays essentiellement agricole. Il exporte du coton. Les ressources minières du Bénin sont: le pétrole, le marbre l'or et la pierre à chaux.

4. La république de Côte d'Ivoire est un Etat indépendant depuis le 7 août 1960. Sa superficie est de 322 462 km2 et sa population de plus de 16 349 000 habitants. Elle est limitée au nord par le Mali et le Burkina Faso, au sud par le Golfe de Guinée, à l'est par le Ghana et à l'ouest par la Guinée et le Libéria. Yamoussoukro, sa capitale est située à l'intérieur du pays. Les langues principales sont: le français (officiel), l'agni-baoulé, le dioula, le bété et le senoufo. La Côte d'Ivoire est le 1er exportateur de cacao au monde. Elle possède des gisements de pétrole, de gaz naturel (non exploités), de diamants, d'or et des réserves modestes de fer, de bauxite, de nickel et de manganèse.

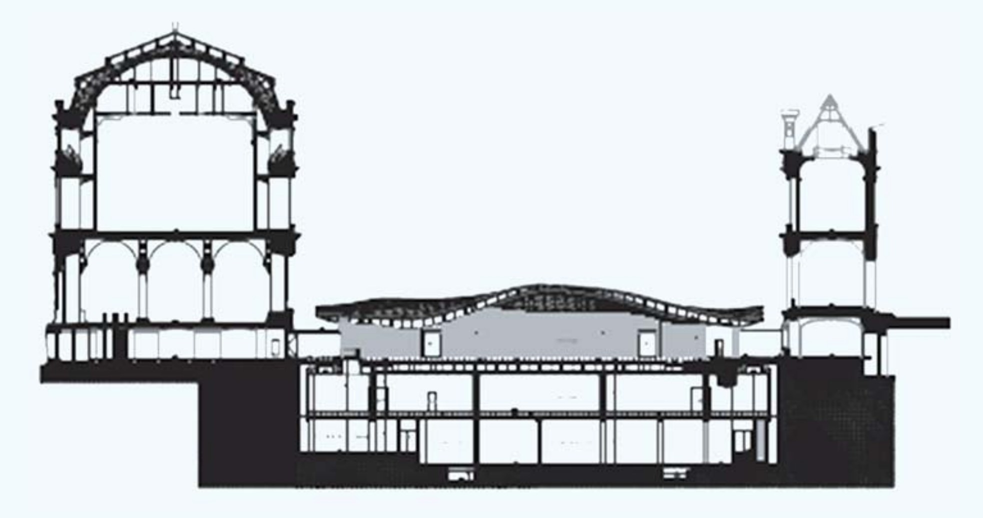
5. Le Sénégal a eu son indépendance le 4 avril 1960. Il est limité au nord par la Mauritanie, au sud par la Guinée Bissau et la Guinée, à l'est par le Mali et à l'ouest par l'Océan Atlantique. Sa superficie est de 196 722 km2 et sa population de plus de 9 662 000 habitants. Le français (officiel), le wolof, le peul-toucouleur, le serer et le diola y sont les principales langues parlées. Le Sénégal exporte du poisson, des arachides et du phosphate.

Paris, Louvre et art islamique

Bâbak Pourbâgher

Le 16 juillet 2008, Nicolas Sarkozy et le prince Al-Walid Bin Talâl Abdulaziz Al-Sa'oud ont posé la première pierre des nouvelles salles des Arts de l'islam au musée du Louvre à Paris.

Ce nouveau Département des Arts de l'Islam se trouve dans la cour Visconti, dont l'édification a été commencée par le célèbre architecte Louis Visconti au XVIIe siècle et est actuellement le dernier espace disponible au Louvre. Il présente l'avantage d'être voisin des œuvres les plus connues du Louvre (La Joconde, Vénus de Milo).
Ces salles vont permettre à une infinité de visiteurs de découvrir, admirer et mieux comprendre l'art islamique au travers de pièces multiples incluant des vases, tapis, livres, faïences, etc.
Le projet de création du Département des Arts de l'Islam au musée du Louvre a une portée à la fois artistique et culturelle considérable. Il vise à faire mieux connaître et comprendre les civilisations de l'islam et leur apport essentiel à l'histoire de l'Humanité, ainsi qu'à contribuer au dialogue et au rapprochement des cultures ainsi qu'à leur rayonnement au niveau mondial.



Pose de la première pierre des nouvelles salles des Arts de l'Islam du musée du Louvre

Ce projet a pu voir le jour grâce à des donations de l'Etat français (20 millions d'euros), du prince al-Sa'oud (17 millions d'euros), des entreprises Total et Lafarge (8,5 millions d'euros), du sultanat d'Oman, du Koweït et de la république d'Azerbaïdjan…

La responsabilité du projet a été confiée aux architectes Rudy Ricciotti et Mario Bellini, ainsi qu'au muséographe Renaud Piérard. Ce choix fut réalisé à l'issue d'un concours où 52 candidatures avaient été déposées.

Ce projet tiendra sur deux niveaux où figurera un *voile lumineux* rappelant un nuage ou un tapis volant

et l'esprit poétique de l'islam. La lumière naturelle sera largement diffusée et permettra une vision réaliste des œuvres tout en évitant une trop forte intensité néfaste à leur conservation. La cour Visconti ne sera pas couverte et demeurera visible. Le musée du Louvre a une tradition d'exploitation des sous-sols et il s'agira encore une fois de ne pas gâcher cette opportunité, comme on peut le voir sur le schéma ci-contre.

Les collections des Arts de l'Islam se trouveront à proximité immédiate des collections consacrées aux civilisations de l'antiquité tardive de la méditerranée orientale incluant celles de la Grèce préclassique, de l'Egypte copte ou romaine, de la Syrie, de la Phénicie et de la Palestine, situées autour de la Cour Visconti, et seront ainsi mises en relation avec elles.

Ce projet sera inauguré en décembre 2010. Les collections pourront être admirées sur une surface totale de 6545 m², pour un coût total de 86 millions d'euros.

La décision de ce projet avait été prise en 2003 par Jacques Chirac, qui souhaitait la création d'un huitième département au Louvre consacré à l'art islamique. Il avait alors déclaré: «*L'objectif est de conforter la vocation universelle de cette prestigieuse institution afin qu'elle puisse mieux faire connaître à son vaste public la contribution exceptionnelle des civilisations de l'islam à l'histoire de l'humanité*».

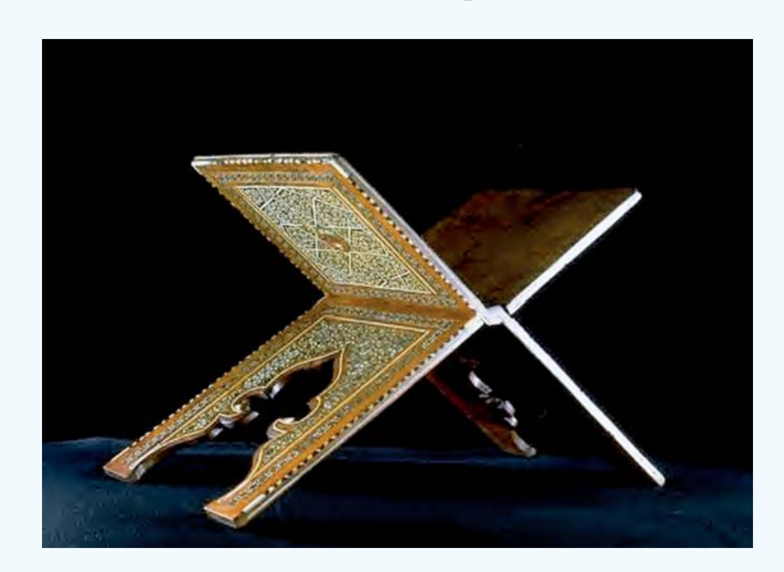
La collection des Arts de l'Islam du musée du Louvre s'est constituée dans la seconde moitié du XIXe siècle. En effet, durant cette période, Paris était le centre névralgique du commerce d'art et la capitale des études consacrées à l'Orient. Les premières expositions consacrées aux arts de l'islam ont eu lieu en 1893 et 1903 et depuis, la collection n'a cessée de s'enrichir.

Au fils des événements historiques, notamment les deux guerres mondiales, la collection a parfois été déplacée et transférée dans plusieurs lieux différents comme le pavillon de l'Horloge, et s'est également agrandie par des donations importantes comme celle du Baron Alphonse Delort de Gléon à la fin du XIXe siècle.

En 1987, seule une partie de la collection était exposée dans le département des antiquités orientales et ce ne fut que grâce à la volonté du Président du Louvre (Henri Loyrette) qu'il fut décidé de donner à cette collection la place qu'elle méritait en 2001.

La totalité des œuvres a été numérisée et plus de 350 pièces ont été restaurées, sur un total d'environ deux mille objets exposés représentant 1300 ans d'histoire de trois continents. La singularité de chacune d'elle témoigne également de la diversité d'inspiration et de la créativité au sein du monde musulman.

Quelques chefs d'œuvres de la collection



Pupitre à Coran
Seconde moitie du XVe siècle (Egypte) L70 cm et l: 29.5 cm. (Collection Baudry)
Les premiers pupitres à Coran remontent à l'Anatolie seldjoukide du XIIIe siècle, même si ce type de membre s'ouvrant en X existait aussi en Egypte depuis l'époque pharaonique. Il est formé de quatre planches de noyer, tandis que ses faces externes sont décorées de polygones marquetés de rosaces et d'étoiles réalisés dans des matériaux aussi différents que le bois, l'ivoire ou l'os, ainsi que la nacre. Il semblerait que ce pupitre faisait partie d'une *Madrasa*.[1]



*L'Ange Gabriel révèle la sourate VIII du Coran au prophète Mohammad, 1595. tome IV de la vie du prophète, 28.9*27.3 cm*

Cette page est issue d'une *Vie du prophète* en six volumes, ouvrage commandé par le sultan ottoman Murad (1574) au calligraphe Mustafa ibn Vali. La gravure a été réalisée dans l'atelier impérial dirigé à l'époque par le peintre Lotfi Abdullah. La scène représente l'angle Gabriel déposant le texte du verset 41 de la sourate VIII du Coran dans les mains du prophète Mohammad.



Adam et les anges, Iran (Qazvin 1570) Gouache et or sur papier, 20.5 cm 10.90 cm

Cette peinture est collée au verso d'une page du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, et est issue d'un manuscrit relatant des histoires du Coran. Adam, dont la tête est auréolée de flammes pour indiquer son statut de prophète, figure au milieu à gauche, assis sur un trône. L'ensemble des anges l'honorent en se prosternant devant lui, à part Iblis, le Diable. Cette représentation est inspirée de versets coraniques.



Reliure de Coran plaqué Or milieu du XVIe siècle.
*Iran, 49.5cm *36cm.*
(Maroquin estampé à froid et doré.)
En maroquin, cette reliure appartient à un Coran copié en Iran au XVIe siècle, à l'époque safavide, et dont le décor semble inspiré des enluminures de Shiraz du milieu du XVIe siècle. La dorure n'est pas réalisée à partir de feuilles, mais à l'aide d'un pinceau, permettant la présence de plusieurs tons. Il fait partie des types de décors à grande plaque largement utilisés à l'époque, à côté des motifs animaliers. La bordure de la reliure contient le texte d'un hadith à propos de la lecture du Coran.



Coupelle du IXe siècle Irak D: 13.8 cm.
Cette pièce a été trouvée à Samarra et constitue un bel exemple de la richesse des couleurs visibles sur les céramiques en lustre polychrome. Ce genre de pièce était très apprécié à l'époque abbasside.



Tapis animaux Inde, fin du XVIe siècle, 1,50 m sur 0,60m. Coton velours laine nœud asymétrique. Les motifs de ce tapis surprennent de par leur aspect fantastique. Cette forme d'imaginaire apparaît en Iran vers la fin du XVIe siècle à une époque où la cour était très amatrice de merveilleux.



Revêtement mural Iran XVII siècle céramique siliceuse 1.15m sur 1.72m. Le thème du jardin décline le paradis où règne la fraîcheur et où les nourritures terrestres évoquent la nourriture céleste. Les vêtements et la morphologie des personnages les situent en Iran dans la première moitié du XVIe siècle. La tête des hommes au large visage est coiffée d'un très gros turban d'où s'échappent de longues boucles.



*Tapis dit de «mantes» fin XVIe siècle Iran nord est. 3.79*7.83m*

Cette brève présentation de l'art islamique permet de mieux comprendre et de saisir l'ampleur de la culture islamique et son impact sur la culture mondiale.

Le musée du Louvre permettra certainement d'initier bon nombre de nos contemporains à la vraie culture islamique et sa place au sein de l'histoire iranienne.



Globe céleste 539 de l'Hégire (1144-1145 de l'ère chrétienne). Iran, D 16.5 cm laiton. Gravé et incrusté.

Cette sphère est la plus ancienne connue dans la partie orientale du monde musulman.

Selon l'inscription, ce globe comprend toutes les constellations mentionnées dans le livre de l'almageste après modification selon l'intervalle de temps écoulé entre les calculs de Ptolémée et l'an 540 de l'hégire.

---

1. Arts de l'Islam, site du musée du Louvre, http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673226190&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673226190&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500831&baseIndex=3&bmLocale=fr_FR
Le texte de la majorité des légendes sont inspirées de ce même site.

Réunion culturelle à Shahr-e Ketâb: Rezâ Seyyed Hosseini et son œuvre

Reportage réalisé par
Zaynab Sadaghiân

La réunion du 10 mai 2009 fut différente des précédentes étant donné que l'un des invités, Rezâ Seyyed Hosseini[1], est décédé peu avant son déroulement. Des traducteurs, penseurs et écrivains se sont réunis à Shahr-e Ketâb pour commémorer son départ. M. Mohammad Khâni, le directeur exécutif de cette réunion, a tout d'abord présenté ce grand homme et son œuvre, notamment *Les Ecoles Littéraires*, qui a influencé de nombreux penseurs et chercheurs. Il a également traduit des œuvres de Jean-Paul Sartre, Albert Camus et André Malraux ainsi que *Le Dictionnaire des Œuvres* en étroite collaboration avec M. Saâdat, Ahmad Sami'i et Abolhassan Nadjafi. Sa traduction de *L'Encyclopédie de l'Art et de la Littérature* - dont le premier volume a été publié -, ainsi que d'autres travaux resteront inachevés. Par la suite, le Dr. Modjtabâ'i[2] a présenté la traduction du *Traité du Sublime* de Longinus, Abolhasan Nadjafi[3] a parlé de leur travail commun et de la traduction d'*Anti-mémoire* d'André Malraux, le Dr. Tahmouress Sâdjedi a ajouté des explications sur ses *Ecoles Littéraires,* et le Dr. Nonahâli sur son œuvre inachevée: *L'Encyclopédie de l'Art et de la Littérature.*

Dr. Modjtabâi: Aristote, le fil ténu

Le Dr. Modjtabâi a évoqué son amitié d'un demi-siècle avec Rezâ Seyyed Hosseini, dont il avait fait connaissance grâce à Mohammad Qâzi, l'un des grands traducteurs iraniens. Ce dernier collaborait avec M. Seyyed Hosseini, à l'époque rédacteur en chef de la revue «Sokhan». C'est également à cette époque que M. Seyyed Hosseini a commencé à rédiger les *Ecoles Littéraires*. Il s'était également pris d'intérêt pour Longinus et son *Traité du Sublime,* qui parle de la critique littéraire et de l'art de l'éloquence.

En mettant l'accent sur le *Traité du Sublime,* le Dr. Modjtabâi a affirmé que le fil commun entre lui et son ami étaient les idées d'Aristote, car il avait traduit sa *Poétique* à la même époque où M. Seyyed Hosseini traduisait le *Traité du Sublime.* La proximité des sujets des deux livres avait fourni le prétexte à de nombreuses discussions, renforçant ainsi leur amitié.

En rappelant ces débats, le chercheur a évoqué les idées d'Aristote et de Platon sur l'art et le poème: dans *La Poétique,* Aristote suit l'idée de Platon sur l'œuvre d'art qui n'est qu'une imitation d'imitation; l'artiste imitant ainsi toujours l'objet du monde sensible qui est lui-même l'imitation de son essence immuable ou "idée". L'art pour Platon est donc imitation du second degré, et l'œuvre d'art demeure éloignée de la vérité. Sur ce point Aristote ne partage pas l'idée de Platon. Longinus, à son tour, pense que l'art est une imitation mais qui doit satisfaire certains critères, le principal consistant en le génie et l'enthousiasme de l'artiste. Il s'éloigne ainsi d'Aristote qui met l'accent sur la «raison» pour créer une œuvre d'art.

Traduire *Anti-mémoire*

Abolfazl Nadjafi qui ensuite reprit la parole en

rappelant les souvenirs communs qu'il avait avec Rezâ Seyyed Hosseini durant la traduction d'*Anti-mémoire* d'André Malraux. M. Seyyed Hosseini venait alors de traduire *La route au Tabac* d'Erskine Caldwell dont M. Nadjafi fit une relecture critique.

Quelques années plus tard, après la création des éditions Nil sous la direction de M. Nadjafi, M. Seyyed Hosseini avait été invité à publier ses *Ecoles Littéraires*, dont la première publication fut une grande réussite.

Le reflet de son œuvre à l'université

Tahmouress Sâdjedi, professeur de littérature à l'Université de Téhéran, a ensuite évoqué les *Ecoles Littéraires.* Cet ouvrage présente les grandes écoles littéraires européennes et françaises, qui est devenu l'une des principales références de l'histoire littéraire occidentale dans les universités et les centres culturels. Il a mis l'accent sur l'aspect académique des œuvres de M. Seyyed Hosseini en affirmant que la plupart des livres traduits par ce dernier étaient enseignés dans les cours de traductologie.

La traduction de l'*Encyclopédie Universalis de l'Art et de la Littérature:* le projet inachevé de Rezâ Seyyed Hosseini

La dernière participante, le Dr. Mahshid Nonahâli, fut l'une des dernières collègues du défunt dans le cadre de la traduction de l'*Encyclopédie Universalis de l'Art et de la Littérature* restée inachevée. L'un des projets de M. Seyyed Hosseini était également de fonder un grand institut regroupant les meilleurs spécialistes et traducteurs pour entreprendre la traduction de l'ensemble des volumes de cette encyclopédie. Le Dr. Nonahâli a ainsi appelé à la réalisation de ce projet auquel M. Seyyed Hosseini accordait une grande importance.■


Rezâ Seyyed Hosseini

Photo: Hossein Salmânzâdeh/Fârs

Rezâ Seyyed Hosseini traduit des œuvres de Jean-Paul Sartre, Albert Camus et André Malraux ainsi que Le Dictionnaire des Œuvres *en étroite collaboration avec M. Saâdat, Ahmad Sami'i et Abolhassan Nadjafi.*

---

1. On doit à M. Seyyed Hosseini un grand nombre de traductions d'œuvres majeures dans le domaine de la littérature, de l'art et de la philosophie.
2. Le traducteur d'ouvrages philosophiques comme *La Poétique* d'Aristote.
3. L'auteur et le traducteur de romans comme *Le petit Prince* de Saint-Exupéry



L'histoire de la littérature persane
Du début du Xe siècle jusqu'à la moitié du XIe siècle* (III)

Mahnâz Rézaï

Cette époque, qui fut celle des débuts et de l'enracinement du persan moderne en tant que langue littéraire et officielle, est d'une grande importance. Roudaki, «le Maître des poètes», vivait au début du Xe siècle, dont la fin correspond aux périodes les plus riches de Ferdowsi et Onsori, deux grands maîtres de la poésie persane. Il est difficile d'user de superlatifs en parlant des poètes de cette époque, tant ils jouèrent tous un rôle primordial dans la formation d'une langue nouvelle et extrêmement riche dans la littérature iranienne, d'autant plus que nulle autre période de l'histoire persane ne vit un tel foisonnement d'auteurs naître dans une région donnée. L'abondance des poètes et des recueils de poésies est l'une des caractéristiques les plus importantes de cette époque.

Il faut chercher la raison principale de cette abondance dans le soutien royal. Tous les rois iraniens de cette période finançaient et respectaient les poètes et les écrivains persans, et achetaient à bon prix leurs vers. Certains de ces poètes étaient tellement comblés de richesse qu'ils menaient une vie de prince. Il est vrai qu'ils faisaient office d'organe de publicité pour les rois. Il existait également des rois et des nobles qui étaient poètes ou écrivains, comme Shams Olma'âli Ghâbouss.

Les rois samanides en particulier, estimaient beaucoup les poètes et ordonnaient la traduction des livres tels que le *Kelileh va Demneh*, *Târikh-e Tabari, Tafsir-e Tabari* et ce fut sous leur règne que Ferdowsi commença la composition du *Shâhnâmeh*. Abou Ali Bal'ami, l'un des vizirs des Samanides, écrivait lui-même des livres en persan. En faisant cela, ces rois tentaient, avec succès, de revivifier le sentiment national persan et de rehausser ainsi la valeur de leur propre dynastie. Outre Bokhârâ (Boukhara), la capitale samanide, qui était le centre littéraire le plus important de l'Iran au Xe siècle, il existait d'autres pôles littéraires comme Zarandj au Sistân, Ghazni, Gorgân, Neyshâbour, Rey et Samarkand. En somme, jusqu'à la moitié du XIe siècle, c'est à l'est du pays que se concentrent les efforts littéraires les plus importants. A cette époque, en poésie, des mots arabes pénètrent lentement dans le persan dari des lettrés et enrichit

cette langue. De façon générale, le langage poétique de cette époque est moins arabisé et comprend beaucoup plus de mots pahlavis que le langage des siècles postérieurs. Les poètes de cette époque continuaient de respecter la grammaire, les expressions et les rythmes persans et non pas arabes.

Les caractéristiques de la poésie persane à cette époque:

- De nouvelles thématiques enrichissent la poésie. Car d'une part, l'estime que leur témoignaient les rois leur évitait de s'autocensurer, d'autre part, étant natifs du Khorâssan, berceau du persan dari, ils n'étaient pas obligés d'apprendre ce dialecte persan pour composer leurs poèmes, alors que les poètes du centre ou du nord ouest du pays maniaient souvent un peu maladroitement le dari, qui n'était pas leur dialecte maternel, ce qui les obligeait à étudier avec attention les recueils des poètes de Khorâssân et de la Transoxiane.
- L'abondance des vers et des recueils est considérable. Roudaki, dont l'histoire narre que l'essentiel de son œuvre a été détruite au cours des siècles, nous a pourtant laissé un bon nombre de vers et le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi comprend cent vingt mille vers. Les autres recueils de poésie de cette époque sont également pour la plupart très riches.
- La poésie de cette époque est simple et facile à comprendre. La pensée du poète y est manifestée d'une façon claire. Les poètes évitent les mots et les tournures difficiles et ambiguës, ce qui facilite énormément la compréhension du texte, même pour le lecteur d'aujourd'hui.
- La révolution métrique est une autre caractéristique de cette poésie. Influencée par la métrique arabe et les évolutions de la musique, les rythmes deviennent plus doux. Selon les témoignages, les poèmes étaient alors lus à l'antique mode iranienne, c'est-à-dire chantés et accompagnés de musique instrumentale.
- La nouveauté et la modernité des sujets et des formes sont également remarquables. Cette poésie se singularise par sa recherche de nouvelles formes d'écriture, de nouvelles thématiques et de nouveaux éléments de style. Au lieu d'imiter les anciens, les poètes inventent de nouvelles expressions, métaphores, images.
- La poésie reflète alors explicitement la situation sociale, économique et politique de l'époque, aussi bien que la vie des poètes, la vie de cour et les conquêtes des rois. Les poètes s'occupent des questions d'actualité, sans se laisser aller aux langueurs et aux rêveries des siècles postérieurs.
- Le style poétique change. Certains poètes comme Onsori introduisent les sciences dans la poésie.
- La poésie exprime plutôt la joie et l'optimisme, et célèbre les plaisirs de la vie et le bonheur d'être. Elle ignore la tristesse, le pessimisme, la solitude et l'échec. La vie luxueuse des poètes et leur fréquentation des rois et des nobles qui font de leur vie une fête permanente, ainsi qu'une tendance à vivre la vie en en profitant au maximum justifie cette tendance. Le poète de cette époque jette un regard positif sur l'univers. Ainsi, le lecteur de Roudaki, Mandjik et Farrokhi est convié à vivre une expérience plaisante et jouir tant qu'il peut de la vie.

Les formes poétiques fréquentes de cette époque sont le *masnavi, ghassideh*, le *ghazal*, le *mossammat*, le *tardji'band*, le quatrain, le *dobeyt*i et le *ghet'eh* (autres formes de quatrains). La forme *mossammat* fut inventée à cette époque par Manoutchehri.

Tous les rois iraniens de cette période finançaient et respectaient les poètes et les écrivains persans, et achetaient à bon prix leurs vers. Certains de ces poètes étaient tellement comblés de richesse qu'ils menaient une vie de prince.

De façon générale, le langage poétique de cette époque est moins arabisé et comprend beaucoup plus de mots pahlavis que le langage des siècles postérieurs.

Roudaki est le premier poète «moderne» persan. Etant le premier à avoir exploré les formes nouvelles poétiques, il fut surnommé de son vivant «Le Maître des poètes». Il fut le plus important poète du Xe siècle.

Le plus important genre de l'époque est l'épopée. Il n'est pas étonnant que le plus grand ouvrage épique national iranien, le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi ait été rédigé à cette époque. Mass'oudi Marvzi (le premier à avoir versifié et compilé l'histoire antique de l'Iran), Daghighi et Ferdowsi furent les pionniers de ce genre.

Le *ghazal* (forme lyrique) de cette période imitait encore celui des prédécesseurs du IXe siècle. Les grands maîtres du *ghazal* furent Roudaki et Shahid Balkhi. Le *ghassideh*, quant à lui, joue quelque peu le rôle du *ghazal* des siècles qui vont suivre et est le cadre de l'expression de l'amour des poètes. Les meilleurs *ghassideh*s de cette époque appartiennent à Farrokhi Sistâni où les sentiments intimes sont expliqués par des mots simples et tendres.

Le panégyrique (*madh*) imité de la poésie arabe était alors très en vogue. En échange de la protection royale, les poètes avaient pour devoir de faire l'éloge du roi et de raconter ses hauts faits à l'occasion des banquets ou des cérémonies officielles. Ils étaient souvent bien payés pour cela. La poésie était ainsi la voix de la propagande étatique. Le premier panégyriste iranien fut Roudaki. Ses successeurs furent tous ses imitateurs.

Les poèmes didactiques datent également de cette époque et restèrent en vigueur jusqu'à l'époque seldjoukide. L'usage de maximes visant à illustrer le propos date du Xe siècle. Le maître incontesté de ce genre fut Kassâi'i Marvzi, grand panégyriste chiite. Sa méthode fut imitée plus tard par Nâsser Khosrow.

A cette époque, on introduisit également des contes et des récits dans la poésie. Par exemple, outre le *Kalileh va Demneh* que Roudâki versifia, et qui fut le premier ouvrage romanesque versifié de la sorte, il écrivit six recueils de poèmes dont certains mettent en scène des histoires d'amour. Les autres recueils romanesques et amoureux d'alors sont *Vamegh-o-Azrâ* d'Onsori et *Vargheh va Delghoshâ* d'Ayoughi. Malheureusement la plupart de ces ensembles, tels que le*Youssef o-Zoleykhâ* d'Abolmo'ayed Balkhi et l'*Afarin Nâmeh* de Abou Shakour Balkhi ont été perdus.

L'un des pionniers de la poésie persane fut Roudaki: Abou Abdollah Dja'afar Ibn Mohammad, né, probablement vers la moitié du IXe siècle, à Roudak près de Samarkand, est le premier poète «moderne» persan. Etant le premier à avoir exploré les formes nouvelles poétiques, il fut surnommé de son vivant «Le Maître des poètes». Il fut le plus important poète du Xe siècle. Nous n'avons pas de renseignements exacts sur sa biographie et son éducation. Owfi, dans son ouvrage de «critique», *Lobab-ol-Albâb,* écrit à propos de Roudaki: «*Il possédait une très haute intelligence, qui lui permit d'apprendre le Coran par cœur alors qu'il n'avait pas encore huit ans, alors même qu'il composait déjà des poèmes.*» Chanteur et musicien, il jouait du luth (*barbat*). Devenu célèbre grâce



Les corbeaux mettent le feu à la caverne du hibou, artiste inconnu, Kalileh va Demneh, *env. 1450, Palais du Golestân*

à son talent exceptionnel, il fut appelé à la cour des Samanides et se mit au service du roi Nasr Ibn Ahmad. Il devint ainsi très riche. Owfi, dans son passage sur Roudaki, le décrit comme aveugle de naissance. On ne sait pas s'il l'était ou s'il le devint au cours de sa vie. Il mourut en 940 et fut enterré dans sa ville natale, aujourd'hui située en Tadjikistan. Il était le panégyriste officiel des rois samanides. Abolfazl Bal'ami, le grand savant et vizir samanide le considérait comme le joyau des poètes persans et arabes et ce fut lui qui poussa Roudaki à versifier le *Kalileh va Demneh*. Il était également très estimé par ses confrères contemporains qui n'hésitaient pas à le surnommer «Maître des poètes» ou «Sultan des poètes». Le peu qui reste de son œuvre demeure impressionnant. Il était talentueux et improvisa la versification du *Kalileh va Demneh* en l'écoutant. Malheureusement, une grande partie de son œuvre a été détruite.

Autre poète et savant du début de cette période: Shahid Balkhi. Il fut poète, savant, bibliothécaire et calligraphe. Il composa des *masnavis* et *ghassidehs*. Ses *masnavis* sont très personnels mais ses *ghassidehs* sont consacrées à l'éloge de son contemporain, le roi Nasr Ibn Ahmad et Mohammad Ibn Djeyhâni. Il mourut en 936.

On peut également citer le nom d'Abolmoy'ayed Balkhi, écrivain et poète du IXe siècle. Son importance réside dans le fait qu'il fut le premier à compiler les histoires antiques persanes et qu'il est l'auteur du *Shaâhnâmeh-ye Mo'ayedi.* Il est également le premier à avoir versifié l'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar, *Youssef va Zoleykhâ*.

Bou Shakour Balkhi est un autre de poète de cette riche période. Successeur de Roudaki, il fut influencé par son style et à son tour, influença le style de Ferdowsi, du moins lors des débuts de ce dernier. De sa biographie, nous savons uniquement qu'il avait quitté Balkh, sa ville natale, pour Boukhara la capitale des Samanides, pour y devenir panégyriste. Son ouvrage le plus important, *Afarin Nâmeh* est imprégné de maximes et de proverbes. De lui, il nous reste également des *ghet'eh*, des *ghassidehs* et des quatrains.

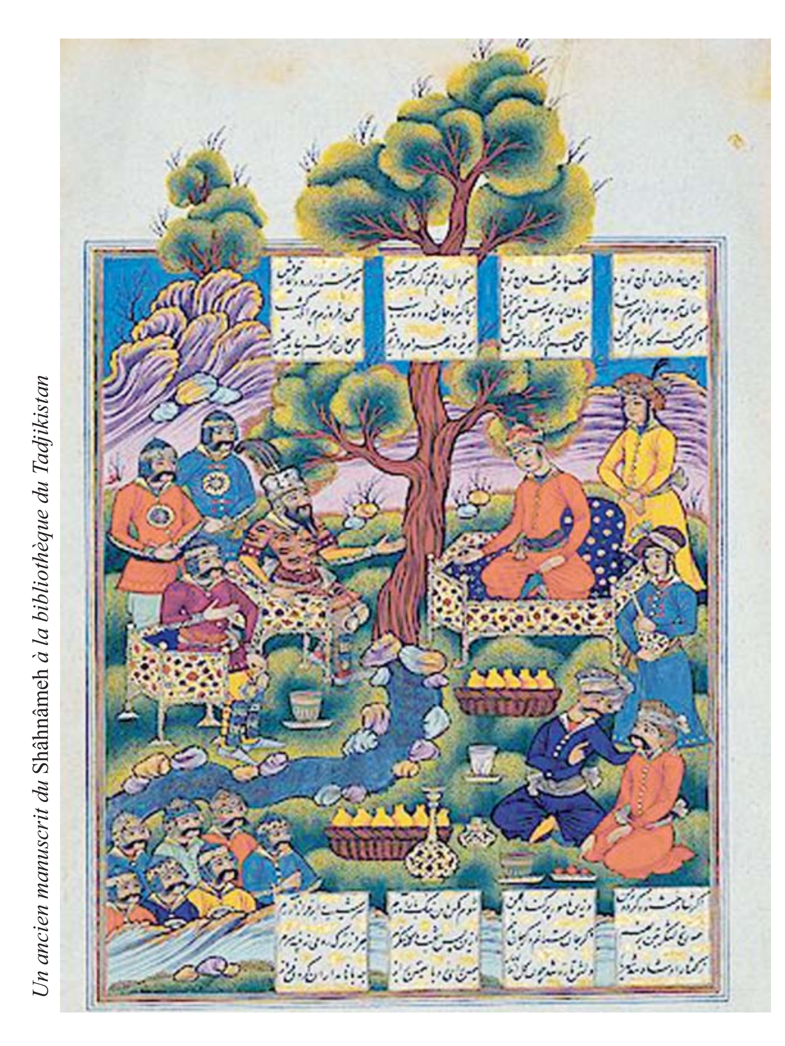
Daghighi possède quant à lui une place à part. On dit de lui que s'il avait vécu plus longtemps, il serait devenu l'un des monstres sacrés de la poésie iranienne, pourtant riche en prodiges. Ce zoroastrien naquit probablement au début du Xe siècle, à Tous, à Balkh ou à Samarkand. Il entama très jeune une carrière de poète et mourut jeune, assassiné par son esclave. C'est pourquoi son *Gashtâsb Nâmeh*, version en vers du *Shâhnâmeh Aboumansouri,* reste inachevé. Le panégyrique est la forme qu'il privilégie. La particularité de ses poèmes réside dans son éloquence et les associations nouvelles de mots et de sens qu'il réussit à formuler.

Abolhassan, Mandjik Tarmazi fut surtout célèbre en son temps, c'est-à-dire dans la seconde moitié du Xe siècle où il fut le successeur panégyriste de Daghighi à la cour des Tchoghânides. Owfi dit à propos de sa poésie: «*Une poésie étrange où il se trouve de très bons et de très rares termes, métaphores et expressions nouvelles*». Son *divân* fut imité par les autres poètes du Xe et XIe siècles. Outre son talent dans le domaine du panégyrique, de l'ode et du *ghassideh*, il fut également un grand satiriste.

Abou Mohammad Manteghi Râzi est quant à lui le plus ancien poète persanophone de l'ouest du pays. On ne lui connaît pas d'autre particularité. Il mourut probablement entre 977 et 990.

Kassâ'i Marvzi est un des importants

Daghighi possède quant à lui une place à part. On dit de lui que s'il avait vécu plus longtemps, il serait devenu l'un des monstres sacrés de la poésie iranienne, pourtant riche en prodiges. Ce zoroastrien naquit probablement au début du Xe siècle, à Tous, à Balkh ou à Samarkand. Il entama très jeune une carrière de poète et mourut jeune, assassiné par son esclave.



Un ancien manuscrit du Shâhnâmeh *à la bibliothèque du Tadjikistan*

poètes de la fin du Xe siècle. Il naquit en 925 à Merv. Il débuta sa carrière de poète en tant que panégyriste, mais vers le milieu de sa vie, il se détourna de l'éloge des grands pour se consacrer à la religion et à l'éloge des saints chiites. Ainsi, son style se personnalisa. Enrichie de maximes, sa poésie fut plus tard imitée par Nâsser Khosrow. Tous deux étaient également chiites. Kassâ'i est le premier à avoir utilisé le *ghassideh* à des buts pédagogiques.

Râbe'eh Balkhi naquit à Balkh. On raconte que c'est son amour pour un des esclaves de son frère qui fit d'elle une poétesse. Quoiqu'il en soit, sa poésie reflète très fortement l'amour qu'elle éprouve.

On peut également citer le nom de Râbe'eh Balkhi, poétesse du XIe siècle. De sa biographie, l'on sait uniquement qu'appartenant à une famille arabe noble immigrée en Iran, elle naquit à Balkh. On raconte que c'est son amour pour un des esclaves de son frère qui fit d'elle une poétesse. Quoiqu'il en soit, sa poésie reflète très fortement l'amour qu'elle éprouve.

Ferdowsi est quant à lui le maître incontesté de l'épopée persane, et l'un des plus grands poètes de la littérature persane et mondiale. Ferdowsi naquit vers 940-941 à Tous, dans une vieille famille de noblesse terrienne. Cette classe sociale était en réalité composée des descendants des nobles de l'époque sassanide et était riche. Ils avaient donc le loisir de s'intéresser à la préservation des valeurs et des traditions nationales. C'est ce que fit Ferdowsi avec son *Shâhnâmeh*, qui est une compilation versifiée de l'essentiel de l'histoire et de la mythologie iranienne. Son travail dura plus de trente ans et l'appauvrit. Cependant, le *Livre des Rois* qui fut le résultat de ce travail acharné, demeure définitivement parmi les œuvres exceptionnelles de la littérature mondiale. C'est sous le règne samanide que Ferdowsi commença la rédaction de son ouvrage mais il finit lors du règne de Mahmoud le Ghaznavide, fils d'un esclave turcomane au service des Samanides. En raison de sa pauvre situation financière, Ferdowsi fut obligé de lui dédicacer son œuvre, laquelle ne fut pas bien accueillie en raison des conflits historiques entre les nomades turcs et les Persans. De plus Mahmoud était un sunnite extrémiste alors que Ferdowsi était chiite. Cependant, même si cet ouvrage magistral ne fut pas accepté comme tel par le pouvoir, il reçut un accueil chaleureux de la part des Iraniens, avant même d'être fini. Quoiqu'il en soit, le roi reçut si mal ce livre que l'on dit que Ferdowsi composa un long poème satirique où il caricaturait Mahmoud. A la suite de quoi, il dut quitter la ville pour

sauver sa vie et vécut donc à Harât ses dernières années, en retournant finalement sur ses terres pour y mourir en 1020.

Outre le *Shâhnâmeh*, il est également l'auteur de *ghet'ehs* et de *ghazals*. Le *Shâhnâmeh,* recueil d'histoire, de mythologie et de traditions iraniennes, fut très vite dignement surnommé «Le Coran persan». Ce grand ouvrage épique est surtout impressionnant de par le talent poétique et littéraire de son auteur. La langue de Ferdowsi y est simple et magnifique et malgré sa simplicité, le souci de perfection de Ferdowsi y est visible à chaque ligne.

Farrokhi Sistâni est un autre des grands noms de la fin du Xe et du début du XIe siècle. Appartenant à une famille très pauvre – son père était un serf du roi saffâride -, il quitta sa région natale du Sistân pour rejoindre la cour du roi tchoghânide où son talent de poète fut immédiatement remarqué. Devenant poète officiel, sa vie changea complètement et il s'enrichit du jour au lendemain. Il quitta quelque temps plus tard cette cour pour celle, plus magnifique, du roi Mahmoud le Ghaznavide et resta au service de ce dernier jusqu'à la fin de sa vie. Farrokhi est l'un des maîtres incontestés de la forme du *ghassideh*. Ses poèmes, même panégyriques, chantent l'amour de la vie et dépeignent ses passions dans un langage très fluide et trompeusement simple, qui le classent parmi les poètes impossibles à imiter. Neuf mille *ghassidehs* forment aujourd'hui son *divân*. Ses descriptions de la nature, de l'amour et des champs de bataille sont très belles.

Abolghâsem Onsori Balkhi fut aussi l'un des poètes importants de la cour ghaznavide. Les débuts de sa carrière poétique coïncident avec l'arrivée au pouvoir de Mahmoud et de son frère dans le Khorâssân. C'est par l'intermédiaire de ce dernier que le poète est présenté à Mahmoud qui le prend à son service en tant que poète officiel. Désormais, jusqu'à sa mort en 1039, Onsori accompagna Mahmoud dans toutes ses guerres pour chanter ses louanges. Bien que sa poésie soit essentiellement panégyrique, on peut y trouver d'importants éléments moralisants. Il est l'auteur d'une œuvre dont il reste aujourd'hui trois mille vers, composée de *ghassidehs*, de *ghazals* et de quatrains. Il a également versifié plusieurs histoires romanesques parmi lesquelles on peut citer le *Shâdbahr va Eynolhayât* ou le *Vamegh va Azrâ.* Onsori était un poète au langage puissant. Il était également créatif et la recherche de la nouveauté et l'introduction de l'argumentation dans la poésie sont les caractéristiques de sa poésie. Il est l'un des premiers poètes à avoir mêlé les sciences à ses rêveries poétiques, ce qui rend parfois hermétiques ses poèmes.

Abolghâsem Onsori Balkhi fut l'un des poètes importants de la cour ghaznavide. Les débuts de sa carrière poétique coïncident avec l'arrivée au pouvoir de Mahmoud et de son frère dans le Khorâssân. C'est par l'intermédiaire de ce dernier que le poète est présenté à Mahmoud qui le prend à son service en tant que poète officiel.

Pour finir, il faut également citer Manoutchehri. Manoutchehri Dâmghâni était un des principaux poètes de la première moitié du XIe siècle, mort en 1040. Il était, comme tant d'autres de son époque, au service de Mahmoud. C'était un grand connaisseur et grand admirateur de la poésie arabe et de la poésie perse préislamique. Son langage poétique est extrêmement musical et éloquent et ses poèmes contiennent souvent de longues descriptions très expressionnistes. Il décrit avec justesse et poésie la nature belle et violente, les déserts de sa région natale, mais aussi le soleil, la pluie et le ciel du Khorâssân. Toutefois, c'est dans l'apologie du vin et d'un épicurisme débridé qu'il excelle le plus. Il est également l'inventeur de la forme poétique très musicale du *mossammat*. ■

A suivre…

Ce texte est une adaptation de la deuxième partie du premier volume de *L'histoire de la littérature persane* de Zabihollâh Safâ.

Du Nouveau Roman à la grammaire: *Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints* d'Alain Robbe-Grillet

Samâneh Toghiâni

Romancier mais aussi théoricien, Alain Robbe-Grillet (1922-2008) réclame de nouvelles formes des romans; voyant les changements du monde et des notions, il exige d'autres structures appropriées à ces modifications, afin de les présenter dans un univers romanesque. Il construit un nouveau mouvement (et non pas une école) dans lequel se rassemblent aussi d'autres romanciers avec des intentions semblables. Comme d'autres nouveaux romanciers, Robbe-Grillet change les éléments composants de l'histoire, par rapport aux notions traditionnelles: personnage, intrigue, temps, espace... Par ces nouveaux éléments, il compose un roman qui exige un certain effort pour être compris. Ce nouveau genre romanesque a envahi le domaine littéraire dans les années 60. Par la volonté d'échapper aux notions périmées du roman traditionnel, Robbe-Grillet crée un monde réifié, où même l'être humain est chosifié. Ses romans racontent plutôt "l'aventure d'un langage" et ne sont pas "le langage d'une aventure"; ils sont le lieu par excellence pour les jeux du langage; d'où la priorité de la forme sur le contenu.

Alors que Robbe-Grillet enseigne à l'université de New York, l'une de ses collègues, Yvonne Lenard, professeur de français, lui demande d'écrire un texte didactique. L'emploi d'un texte littéraire dans l'apprentissage des langues est l'une des techniques efficaces utilisées depuis les années 70 et l'on voit beaucoup de méthodes se servant des extraits littéraires pour renforcer l'apprentissage du FLE. Le plaisir de lire une partie d'un roman, d'un poème ou d'une pièce de théâtre inciterait l'apprenant plus que des textes scientifiques, journalistiques, etc. Pourtant, au premier regard, le choix d'un Nouveau Roman pour enseigner les difficultés grammaticales de la langue française semble un peu étonnant. Dans un genre de roman connu comme un roman d'absence, dont la structure stable est dissimulée, où l'intrigue perd sa linéarité et où l'incohérence dans la temporalité va à l'encontre du temps linéaire, où les personnages n'ont pas d'identité fixe et précise, où les objets occupent la place de l'homme, l'espace est labyrinthique et l'atmosphère angoissante, comment voudrait-on créer un ordre progressif des notes grammaticales? Comment, avec ces notions floues, peut-on enseigner quelque chose de logique et de mathématique? L'objectif didactique d'un tel livre semble paradoxal, d'une part, et d'autre part le fruit d'un agencement complexe, énigmatique et mystérieux.

Quoi qu'il en soit, Robbe-Grillet décide d'écrire un texte qui aura la forme de ses écrits habituels, un Nouveau Roman et non un roman traditionnel simple et exigeant un lecteur passif: le choix du sujet et la manière de composition obéiront aux mêmes règles qu'il a définies dans son livre théorique: *Pour un Nouveau Roman*. Il écrit ainsi *Le Rendez-vous*, avec

huit chapitres correspondant aux huit semaines d'un trimestre universitaire, contenant les difficultés grammaticales dans un ordre logique d'enseignement et des exercices complémentaires. Une autre version de ce livre scolaire apparaît en France sous le nom de *Djinn: un trou rouge entre les paves disjoints*, avec quelques modifications.

On y voit un paradoxe entre les ambiguïtés du roman et la clarté nécessaire à la grammaire. Dans cet article, après avoir vu ce qui fait du texte un roman, en trouvant les éléments du Nouveau Roman, nous voyons ce qui en fait un livre de grammaire. Pour résoudre cet aspect paradoxal et afin de traiter les éléments et la construction du Nouveau Roman, en une première étape, on fait allusion aux caractères interchangeables des personnages et leurs confusions, où Djinn ressemble à un mannequin, à Marie, à Caroline, à la narratrice, etc. de l'anti-personnage et l'anti-héros; de la puissance des objets décrits dans un monde prétendu réel, qui domine le monde humain contre lequel Djinn voudrait provoquer une lutte; de la discontinuité et des coupures de l'intrigue où on voit les "trous" qui peignent les fissures entre les séquences disparates que le lecteur découvre comme un puzzle qu'il doit mettre en ordre. Puis, on trouve la structure circulaire de l'histoire, mise au miroir sous l'effet de mise en abyme, où comme dans un cycle tout se répète et recommence perpétuellement. Le changement de point de vue: Simon, le narrateur omniscient et la narratrice du dernier chapitre, qui interviennent au cours de l'histoire, met en lumière l'un des éléments importants du Nouveau Roman. Ensuite, les éléments spatio-temporels attirent l'attention du lecteur-apprenant, qui se retrouve dans une atmosphère labyrinthique et confuse



Alain Robbe-Grillet, 1978

Photo: Sophie Bassouls/Corbis

où tout est fantastique. D'après ces critères, nous déduisons qu'on a vraiment affaire à un Nouveau Roman, un lieu du mélange des genres: roman policier où l'on cherche la vérité cachée, le fantastique où l'on trouve la trace des lieux fantomatiques, des esprits, de l'ambiance angoissante, des maisons abandonnées et la science-fiction: le monde des machines et des robots; avec tous les composants que celui-ci exige et que l'auteur n'a pas supprimés ou affaiblis sous prétexte d'écrire un livre scolaire spécifique pour enseigner la langue française.

Puis on se livre à une analyse structurale, où nous parlons de grammaire et d'effet linguistique. Essayant de trouver l'ordre d'apparition et de répartition des temps verbaux, nous voyons le même ordre des livres de grammaire où, par un ordre logique et mathématique, les modes verbaux sont enseignés. On aperçoit indicatif, voix passive, formes pronominales, subjonctif, conditionnel, discours, pronoms relatifs, et aussi impératif, participe... Ensuite, nous présentons le domaine lexical, qui occupe le deuxième rang, apparus sous l'effet de miroir, répétés et réapparus comme les

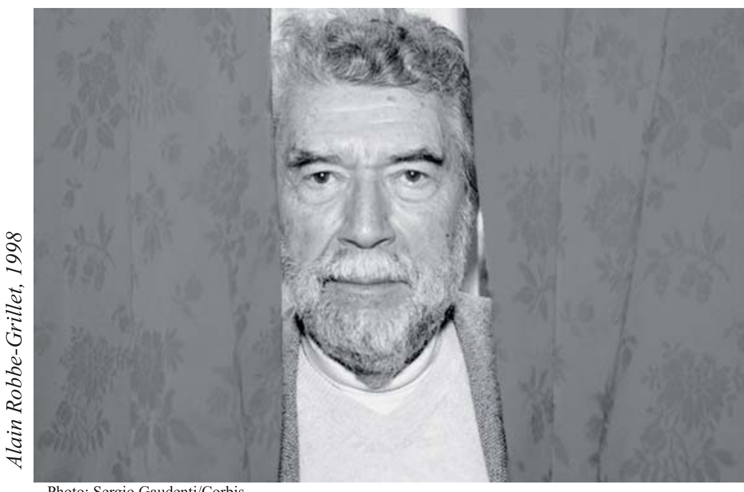
Par la volonté d'échapper aux notions périmées du roman traditionnel, Robbe-Grillet crée un monde réifié, où même l'être humain est chosifié. Ses romans racontent plutôt "l'aventure d'un langage" et ne sont pas "le langage d'une aventure"; ils sont le lieu par excellence pour les jeux du langage; d'où la priorité de la forme sur le contenu.

Toutes les techniques employées ainsi que les thèmes du Nouveau Roman que nous pourrions d'abord présenter comme littéraire puis didactique, seraient de bons moyens d'enseignement, notamment en provoquant l'enthousiasme du lecteur, par cette méthode labyrinthique et le faisant participer à la reconstruction des épisodes disparates comme un puzzle.

anaphores, ce qui renforce l'apprentissage du vocabulaire. Le rôle des exercices dans la version américaine est important, et vérifie la progression des apprenants, surtout celui de la relecture, provoquée grâce à l'ambiguïté du sens, ce qui incite le lecteur à faire un retour et à effectuer une révision dans le but de découvrir les liens des épisodes. En fait, s'appuyant sur la construction de cet anti-roman qui sert à définir les modes verbaux, à expliquer leur emploi ainsi qu'à enseigner le vocabulaire par des anaphores, on voudrait parfois déduire la relation entre les techniques du Nouveau Roman et celles de l'apprentissage du français. Il n'y a en réalité aucun aspect paradoxal, et toutes les techniques employées ainsi que les thèmes du Nouveau Roman que nous pourrions d'abord présenter comme littéraire puis didactique, seraient de bons moyens d'enseignement, notamment en provoquant l'enthousiasme du lecteur, par cette méthode labyrinthique et le faisant participer à la reconstruction des épisodes disparates comme un puzzle.

Contenant tous les thèmes et les éléments du Nouveau Roman, cet anti-roman apparaît donc, après analyse, comme une bonne méthode d'apprentissage. La progression parallèle des événements et des leçons de grammaire révèle la subtilité et l'habileté de son auteur. Après avoir analysé les deux aspects, thématique et structural, nous avons bien saisi l'efficacité de ce livre comme texte littéraire utilisé dans les cours de la langue. Par son jeu sur l'écriture, l'auteur construit une méthode où la forme et la structure sont plus importantes que le contenu. D'où l'un de ses aspects didactiques. Introduisant les nouvelles notions, différentes des notions des romanciers traditionnels, dans ces jeux de la forme, il les met en lumière, et en même temps, il s'appuie sur la clarté de la grammaire qui sous-tend ce livre.

Nous y trouvons tous les éléments du Nouveau Roman, afin de prouver la littérarité du texte et de résoudre l'aspect paradoxal que nous avons saisi au premier abord. Abordant les notions transformées de personnage, d'objet, d'intrigue, de narrateur, de temps et d'espace, nous avons prouvé l'aspect romanesque du livre, pour s'en être servi dans la construction de la méthode. Ainsi nous avons constaté que toutes les confusions, les répétitions, les anaphores, les modifications brusques de narrateur, sous l'effet de mise en abyme, servent efficacement dans l'apprentissage, même si elles troublent le lecteur, qui se sent emporté dans un vertige issu de la temporalité particulière. Ces répétitions et cet anachronisme, dans ses analepses et prolepses, constitue une bonne technique d'apprentissage des difficultés. Ayant suivi la succession logique des remarques, dans ce désordre séquentiel et temporel provoquant l'illogisme des événements, on relève en même temps l'atmosphère suggestive, imaginaire et irréelle du roman, qui est bien marquée à travers les verbes et syntaxes.

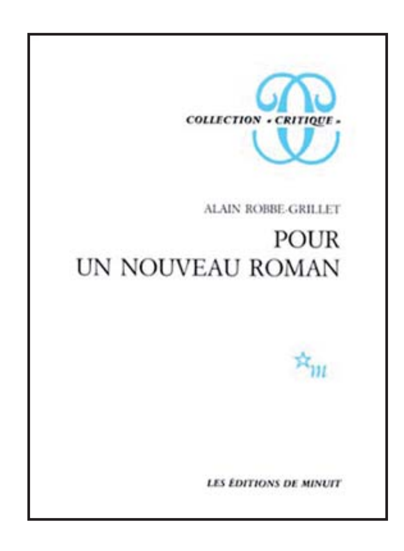


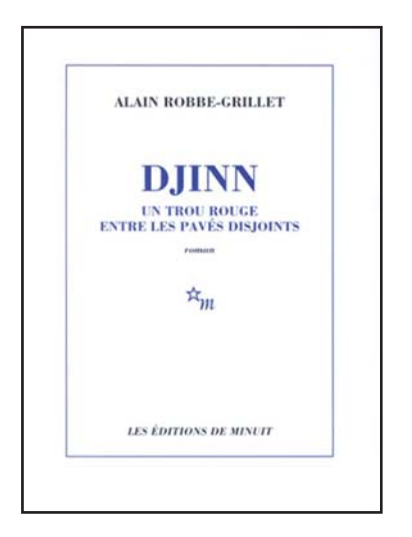
Alain Robbe-Grillet, 1998

Photo: Sergio Gaudenti/Corbis

Les ressemblances que nous avons relevées entre Simon et le lecteur, nous font connaître le héros comme son image, son guide, celui qui l'encourage à suivre les événements. Perdu dans ces confusions, anaphores et circularités, dans une éternité spatio-temporelle, jouant le rôle d'un aveugle œdipien dirigé par un petit garçon et soumis au machinisme, Simon cherche la vérité de sa mission: la lutte contre la machine, la recherche des solutions, des réponses pour toute l'instabilité du monde qui l'entoure. Ainsi, tous les procédés du Nouveau Roman mis en jeu l'aident à peindre ce monde angoissant d'où l'on essaie de sortir. Ce narrateur-personnage réclame un lecteur actif, qui participe dans la création. En effet, il l'invite à "inventer à son tour l'œuvre et le monde, à apprendre aussi à inventer sa propre vie." Les thèses de l'enseignement du lexique pourraient l'aider à choisir le sens qu'il trouvera au monde.

Enfin, considérant ce qui sous-tend cette œuvre, c'est l'ordre logique de l'apprentissage de la grammaire et du vocabulaire qui est apparent, ce par quoi l'auteur crée un monde illogique. Ainsi, on voit une relation réciproque, où le monde fictionnel et illogique a besoin de ces règles logiques dans sa création et où celles-ci pour se présenter exigent un monde. Tout ceci permet de comprendre le rapport de l'ambiguïté du texte et des lois mathématiques de la grammaire. Fasciné par le plaisir de ce monde artificiel, comme une image de la réalité, le lecteur-apprenant répète et étudie de nouveau la base essentielle de cette forme. Mais voyant cette méthode, on se demande si on peut se servir de toutes les sortes de textes de ce genre et si les extraits plus compliqués que celui-ci pourraient être efficaces dans l'enseignement du FLE. Toutes les sortes d'ambiguïté contenues dans ces textes pourraient-elles servir un but didactique?■





Références:
- Robbe-Grillet Alain, *Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints*, Paris, Minuit, 1985.
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963
- Baqué Françoise, *Nouveau Roman,* Paris, Bordas, 1972
- Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, vol.1, Paris, Gallimard, 1989
- Besse Henri, Porquier Rémy, *Grammaire et didactique des langues*, Paris, Hatier, 1984
- Bogaards Paul, *Le vocabulaire dans l'apprentissage des langues étrangères,* Paris, Didier, 1994
- Grevisse Maurice, *Le bon usage: grammaire française*, 13 éd., Paris, Gembloux, Duculot, 2004
- H. Walker David, *Le Rendez-vous*, London, Methuen & Co. Ltd, 1984
- Lalancette Karine, "Du meurtre en série au meurtre sériel: le sérialisme à l'œuvre dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet", *Tangences*, n° 68, 2002, pp.65-76

Entretien avec Mohsen Hâfeziân,
chercheur à l'Université Concordia de Montréal

Entretien réalisé par
Mahnâz Rézâï
Khadidjeh Nâderi Beni

Mohsen Hâfeziân est l'auteur d'une thèse intitulée *Didactologie des Langues et des Cultures* soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris III) en 2001. Il a suivi des études postdoctorales au département de didactique à l'Université de Montréal de septembre 2004 à septembre 2005 en ce consacrant à l'étude de la représentation linguistique des notions mathématiques en inuktitut ainsi qu'à l'évaluation des mesures d'aide au français au Québec. Chercheur, enseignant, traducteur et écrivain, Mohsen Hâfeziân est actuellement président de la maison d'édition Multissage à Montréal depuis janvier 2008, et chercheur au département des sciences des religions à l'Université Concordia de Montréal depuis septembre 2007. Il a également enseigné à la faculté des langues étrangères de l'Université de Téhéran (de septembre 2006 à janvier 2007), à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) de Paris (de septembre 1998 à juin 1999), des cours de morphologie (dérivationnelles et flexionnelles) et de lexicologie. Il a également participé à de nombreux colloques scientifiques et linguistiques au sein d'universités iraniennes et étrangères.
Le Dr. Hâfeziân est également membre de l'Association GQMNF (Groupe Québécois pour la Modernisation de la Norme du Français) depuis février 2004 ainsi que de l'Association DLF (Défense de la Langue Française depuis octobre 2004, et directeur du volet "Mondialisation et Diaspora" du site Anthropologie et culture. Il a été correspondant au Québec de l'Association AIROE (Association pour l'Information et la Recherche sur les Orthographes et les systèmes d'Écriture) (2001-2005), et chercheur associé au sein de l'unité de recherche "Mondes iranien et indien" du CNRS (1996-2000).

Mahnaz Rezaï: Quels sont les rapports existant entre la didactologie et la culture?

Mohsen Hâfeziân: La langue est toujours et partout une partie intégrante et une des expressions possibles d'une culture. Lorsque nous sommes en présence d'une même langue et d'une même culture, c'est la culture même qui s'exprime par l'intermédiaire de la langue. Avec l'enseignement et l'apprentissage d'une langue (étrangère ou seconde), le phénomène se complique. Vous avez désormais des apprenants enracinés dans une langue et immergés dans une culture qui apprennent une langue aussi étrangère que la culture dont elle est l'expression. On ne peut en aucun cas extraire la culture de la langue à enseigner. Tous les acteurs de cette scène sont confrontés, à différents degrés, à cette dualité sous-jacente. C'est là que l'on parle de la *didactologie des langues et des cultures*.

Khadidjeh Naderi Beni: En tant qu'enseignant de langue, comment jugez-vous l'enseignement

du français dans les universités iraniennes?

M.H. Il est évident que les étudiants, les professeurs et les responsables de ce secteur sont beaucoup mieux placés que moi pour évaluer la situation actuelle. Néanmoins, il n'est pas sans intérêt de parler d'autres paramètres qui sous-tendent l'ensemble des tendances actuelles de la francophonie en Iran. D'abord, il importe de souligner que les méthodes, le parcours et les outils mis en place de l'enseignement et apprentissage d'une langue étrangère se mesurent par les objectifs dudit enseignement. Quels sont les objectifs des étudiants participants aux cours de français à l'université? Quels sont les objectifs des universités qui organisent les cours de français? Y a-t-il des correspondances entre les objectifs de ces partenaires de fait? Existe-t-il certains liens concrets entre les matières à enseigner, le nombre des étudiants et le marché du travail en Iran? Ensuite, il paraît légitime de parler des matières enseignées dans ces cours à l'université. Généralement, les jeunes étudiants iraniens, avant même de maîtriser le français à un niveau satisfaisant, se retrouvent à suivre des cours de littérature ou de traduction. Je peux en parler, car j'ai été moi-même étudiant dans ces cours. Le fait de parler de la beauté de la poésie de Molière ou de la splendide prose de Proust abouti parfois à désorienter les étudiants, qui finissent par mémoriser les contenus enseignés sans savoir ensuite comment l'utiliser, une fois diplômés, dans leur propre société. Nous sommes ici en présence de véritables problèmes. Une réorganisation des cours et une véritable focalisation sur l'enseignement/apprentissage de la langue étrangère (en occurrence le français) s'avèrent



Mohsen Hâfeziân

indispensables pour les surmonter.

Le fait de parler de la beauté de la poésie de Molière ou de la splendide prose de Proust abouti parfois à désorienter les étudiants, qui finissent par mémoriser les contenus enseignés sans savoir ensuite comment l'utiliser, une fois diplômés, dans leur propre société.

Kh. N. N'est-il pas temps d'élaborer une méthode d'enseignement iranien pour les étudiants débutants?

M. H. Dans le cadre éducatif que vous venez de mentionner, on a affaire, en fait, à des apprenants adultes; le parcours éducatif relève donc ici de l'andragogie. Dans le domaine de l'enseignement/apprentissage de la langue étrangère, ce paramètre est décisif. L'apprenant adulte saisit les données d'une langue étrangère selon une régularité, une structure qui se met graduellement en place. Le point de repère de cette nouvelle structure à saisir est la conscience, voire la connaissance, que l'apprenant a de la structure de sa propre langue. Entre la langue maternelle et la langue cible, se trouve l'*interlangue* avec une structure provisoire et à remodeler perpétuellement jusqu'à la «maîtrise» de la langue cible. Quand vous parlez d'une méthode propre aux apprenants iraniens, vous soulignez plutôt une nécessité didactologique qu'une proposition béate et passe-partout. Cette préoccupation didactologique existe

*Entre la langue maternelle et la langue cible, se trouve l'*interlangue *avec une structure provisoire et à remodeler perpétuellement jusqu'à la «maîtrise» de la langue cible.*

À l'ère de la mondialisation, les concepteurs des méthodes s'adressent à un public de plus en plus large et cosmopolite. La lourde charge de l'application adéquate des méthodes à un groupe linguistique particulier, par exemple les persanophones, est entièrement laissée aux enseignants.

depuis toujours pour les concepteurs des méthodes, avec des nuances et portées différentes. Vous savez que, par exemple, la méthode *Archipel* a été conçue, en 1980, pour les apprenants grecs, d'où le nom *Archipel*. À l'ère de la mondialisation, les concepteurs des méthodes s'adressent à un public de plus en plus large et cosmopolite. La lourde charge de l'application adéquate des méthodes à un groupe linguistique particulier, par exemple les persanophones, est entièrement laissée aux enseignants.

M. R. Dans une classe, l'enseignant pratique la même méthode pour tous, malgré la diversité des capacités d'apprentissage et des motivations. Une méthode unique est donc loin de donner des résultats uniques. La didactique a-t-elle réalisé des études à ce sujet? Autrement dit, la didactique dispose-t-elle de stratégies pour apprécier et renforcer les capacités d'apprentissage des apprenants d'une même classe?

M. H. À l'intérieur d'un système public et démocratisé d'enseignement, ce genre de problèmes est inévitable. Pour y répondre, soi le système éducatif s'efforce d'augmenter la capacité des enseignants pour qu'ils puissent faire face à des situations complexes dont vous venez de souligner certains aspects, soi le système éducatif baisse les bras face à la tendance néolibérale qui, en fonction des particularités individuelles des apprenants, cherche à mettre en place des méthodes particulières, des cours particuliers, des écoles particulières, etc. Les problèmes liés à cette option n'en sont pas moins nombreux. Je ne néglige évidemment pas la nécessité des méthodes qui se focalisent sur un groupe particulier d'apprenants qui ont une caractéristique particulière, par exemple un trouble du langage.

Mais cela doit être pris en compte comme traitement d'une déficience déterminée, sans pour autant aller vers une médicalisation généralisée! Permettez-moi de vous raconter les propos d'une enseignante québécoise prononcés dans l'une des conférences de la faculté des sciences de l'éducation de l'Université de Montréal, en 2003. Elle disait qu'il fallait engager des orthophonistes dans les cours de francisation destinés aux immigrants non francophones! Les orthophonistes s'occupent des troubles de langage. Cela veut dire qu'aux yeux de cette brillante enseignante, un apprenant étranger, avant même d'entrer dans les cours de francisation, est inscrit sur la liste des malades!

M. R. Comment les études sur la grammaire, l'orthographe, le système d'écriture, les sciences linguistiques comme la lexicologie, la morphologie, la graphémologie contrastives, et les nouvelles méthodes d'enseignement peuvent-elles améliorer le système d'apprentissage?

M. H. Une structure linguistique est issue de l'interaction des constituants de plusieurs strates dont les strates phonématique, graphématique, morphématique, lexématique, etc. De fait, toute étude portée sur les constituants et leur interaction est nécessaire à une bonne connaissance des matières aussi bien pour l'apprenant que pour l'enseignant. Plus haut, j'ai parlé de l'interlangue. Les études linguistiques contrastives sont particulièrement fécondes dans ce domaine.

M. R. Du point de vue historique et théorique, quelle sont les transformations observables dans le domaine de la didactologie?

M. H. Comme toute science, la didactologie est au carrefour des événements historiques et des courants théoriques. Par exemple, l'histoire de la didactique du français en Algérie, ancienne colonie de la France, a un parcours particulier qui, en aucun cas, ne ressemble à celui des pays qui n'ont pas subi une telle colonisation. Il y a aussi les progrès des sciences du langage et de la linguistique. La diversité des approches linguistiques mène à la pluralité des approches didactologiques. Prenons quelques exemples. Avant qu'Émile Benveniste ne théorise la notion de *discours,* dans aucune méthode n'apparaissent des expressions comme «approche communicative » et «objectif communicatif» que vous voyez, par exemple, dans les manuels *Café Crème* et *De vive voix*. Il en est de même pour approches dites «cognitives», qui s'enracinent profondément dans les apports psychologiques de l'époque. *Archipel* se réclame, par exemple, de cette approche.

Dans ce carrefour d'influences mutuelles, aucune discipline ne peut être étudiée de manière isolée. Cela est également vrai pour les approches linguistiques, qui vont de pair avec telle ou telle tendance de la philosophie ou de la littérature de leurs époques. Les exemples ne manquent pas: la recherche des racines ethniques et culturelles des langues aux XVIIIe et XIXe siècles, notamment chez Herder et Humboldt, est directement liée au mouvement romantique allemand; la phénoménologie husserlienne est le fondement théorique du Cercle linguistique de Copenhague marqué par les travaux monumentaux de Hjelmslev et Brondal.

Kh. N. Lors de votre expérience d'enseignant à l'Université de Téhéran, comment avez-vous trouvé les étudiants iraniens?

M. H. C'était une bonne et riche expérience pour moi. Les étudiants iraniens sont beaucoup plus motivés que les étudiants québécois. Cela peut s'expliquer en partie par les concepts en place dans ces deux pays. Ce n'est pas rare que les dirigeants du système éducatif québécois parlent des étudiants en tant que clientèle. Avec un bon sens de l'éducation, un enseignant préfère plutôt demeurer l'enseignant que vendeur et, dans la même veine, avoir affaire à des étudiants qu'à des clients. On dirait que les universités québécoises ont décidé de fabriquer des techniciens du savoir à la place de savants! C'est là que l'on peut parler de valeurs culturelles. Dans les cours "*online*" que j'assume actuellement, et grâce auxquels j'ai des étudiants un peu partout dans le monde de la francophonie, lesdites différences culturelles s'affichent parfaitement.

M. R. En tant que chercheur et enseignant en Iran et à l'étranger et en vous appuyant sur vos expériences et vos recherches, n'avez-vous pas pour projet de mettre en place vous-même une méthode dans le domaine de la didactique?

M. H. L'élaboration d'un projet pareil exige beaucoup de travail, de recherches et d'expériences, mais aussi un cadre institutionnel.

Cela dépasse largement la compétence de tel ou tel individu. Le cadre scientifique du département de didactique de l'Université Tarbiat Modarres, avec sa

Les approches linguistiques vont de pair avec telle ou telle tendance de la philosophie ou de la littérature de leurs époques. Les exemples ne manquent pas: la recherche des racines ethniques et culturelles des langues aux XVIIIe et XIXe siècles, notamment chez Herder et Humboldt, est directement liée au mouvement romantique allemand; la phénoménologie husserlienne est le fondement théorique du Cercle linguistique de Copenhague marqué par les travaux monumentaux de Hjelmslev et Brondal.

compétence et son expérience, est bien placé pour aborder un tel projet. J'y participerais de bon gré, si le projet se dessine un jour à l'horizon.

Kh. N. Concernant vos recherches faites sur la langue et la culture des Inuits, nous en avons souvent une représentation limitée et condensée autour du mot «esquimau»...

M. H. Pardonnez-moi de vous couper. Une petite correction s'impose: le terme «esquimau» est un terme péjoratif qui signifie «mangeur du poisson cru». Ce terme est attribué aux habitants du territoire Nunavut du Canada actuel par les Européens qui l'avait envahi au XVIII[e] siècle. Le terme exact est, en inuktitut, «*inuk*» (homme) et son pluriel «*inuit*» (les hommes).

Le terme «esquimau» est un terme péjoratif qui signifie «mangeur du poisson cru». Ce terme est attribué aux habitants du territoire Nunavut du Canada actuel par les Européens qui l'avait envahi au XVIIIe siècle. Le terme exact est, en inuktitut, «inuk» (homme) et son pluriel «inuit» (les hommes).

Kh. N. Les autres clichés que nous en avons, incluant des igloos, des traîneaux, la chasse, etc. sont-ils fondés et toujours d'actualité?

Mohsen HAFEZIAN
Les verbes persans
Morphologie et Conjugaisons
L'Harmattan

M. H. Mes réponses aux questions d'ordre sociologiques ou anthropologiques concernant les liens de parenté, les modes de production et les paramètres sociaux de leur communauté ne peuvent aller plus loin que celles d'un observateur touriste. Il semble cependant qu'ils deviennent, dans leur quotidien, de plus en plus sédentaires et «occidentalisés», et que l'introduction de l'alcool et des drogues dans leur société rende leur vie quotidienne nettement moins paradisiaque que l'image véhiculée par les médias canadiens.

Kh. N. Quelles sont les sources et les origines de leur langue, l'inuktitut? Ont-ils des interactions avec d'autres communautés linguistiques?

M. H. La langue inuktitut fait partie des langues ouraliennes, tout comme les langues finno-ougriennes. Les locuteurs canadiens d'autres variétés des langues ouraliennes sont ainsi installés sur un vaste espace géographique: l'inuttut du Labrador à l'est, l'inuttitut de l'île de Baffin du Sud, l'aivilik et le kivalliq du Keewatin Ontario et le natsilik, l'inuinnaqtun, l'inuvialuktun de l'Arctique occidental canadien. Les jeunes inuits canadiens apprennent le français ou l'anglais dans les écoles selon leur région respective.

Depuis quelques années, la communauté inuite et la commission scolaire Kativik s'interrogent sur les difficultés en mathématiques qu'éprouvent les élèves inuits. Au printemps 2000, débutait une recherche collaborative, impliquant un chercheur en didactique des mathématiques, une chercheure en linguistique, 4 enseignants

inuits de la commission scolaire Kativik et 4 formateurs d'enseignants et conseillers en développement de programme. J'ai rejoint l'équipe au septembre 2004, en tant que stagiaire postdoctoral au département de didactique à l'Université de Montréal. Les hypothèses de ma recherche sont les suivantes:

1. Les signes de tout système de représentation, y compris ceux du langage mathématique, sont décrits et interprétés par le langage ordinaire dont le statut relève, dans ce cas, du métalangage. L'inuktitut est alors le métalangage de toute situation d'enseignement/ apprentissage. L'écart s'affiche là où les notions mathématiques, forgées dans des langues et des cultures européennes, doivent être saisies, interprétées et appliquées par et à travers l'inuktitut qui se distingue nettement des langues indo-européennes (le français, l'anglais…).

2. La présence de différents systèmes mathématiques, celui des Inuits et celui des Européens, ne fait que compliquer la situation de l'enseignement/ apprentissage en classe. Les éléments distinctifs desdits systèmes sont nombreux et concernent plusieurs niveaux de la construction des concepts mathématiques (le niveau d'abstraction, les objets-types, l'agencement des données, la catégorie, les symboles et les signes, les mythes, les croyances, l'usage etc.)

Durant ma recherche, les données acquises qui confirmaient le bon sens de ces hypothèses furent nt nombreuses. Je vous cite deux exemples;

- Les missionnaires chrétiens européens ont inventé le mot inuktitut *Atausiq* (indivisible) pour désigner la notion d'unicité, c'est-à-dire «un», car ce mot n'existait pas dans la langue inuktitut. La compréhension d'une séquence arithmétique telle que «1:2» pose déjà des problèmes, car cette séquence se lit, maintenant, dans cette langue «*Indivisible divisé par deux*».

- En inuktitut le contenu sémantique des nombres 7 (*Sitamaujunngigartut*: ils ne sont pas tout à fait huit (deux fois quatre)) et 9 (*Quliunngigartut*: Ils ne sont pas tout à fait dix) présuppose, sur la série des nombres entiers naturels, l'existence des nombres suivants et, du même coup, associe la notion d'imperfection aux nombres impairs.

Avec les travaux des autres membres de notre équipe, les résultats de ma recherche furent présentés à la commission scolaire Kativik en 2005. La même année, j'ai également présenté ces résultats, sous titre *Mathématiques, langage et culture chez les Inuits,* à la Conférence «Changes In Society: A Challenge for Mathematics Education», qui a eu lieu à Sicile.

M. R. Vous avez récemment donné une conférence sur l'immigration iranienne au Canada, au Congrès de l'identité iranienne qui s'est tenu à Téhéran. Vous avez également rédigé des articles en persan et en français sur la question de l'immigration dans les revues iraniennes et canadiennes. Quel lien existe-il entre la question de l'identité et la langue?

M. H. La langue est l'un des constituants principaux de l'identité individuelle et nationale. Si dans le pays natal, la langue s'exerce dans une hégémonie socioculturelle préétablie, à l'étranger elle devient une marque distinctive de votre origine ethnique et/ou nationale. Face à cette pénible dualité identitaire, l'immigrant finit par se dédoubler. À la maison, il parle sa langue

Les missionnaires chrétiens européens ont inventé le mot inuktitut Atausiq (indivisible) pour désigner la notion d'unicité, c'est-à-dire «un», car ce mot n'existait pas dans la langue inuktitut. La compréhension d'une séquence arithmétique telle que «1: 2» pose déjà des problèmes, car cette séquence se lit, maintenant, dans cette langue «Indivisible divisé par deux».

La langue est l'un des constituants principaux de l'identité individuelle et nationale. Si dans le pays natal, la langue s'exerce dans une hégémonie socioculturelle préétablie, à l'étranger elle devient une marque distinctive de votre origine ethnique et/ou nationale.



maternelle sauf quand il s'agit des affaires propres au pays d'accueil et à l'extérieur de la maison, il parle la langue dominante. Et comme il ne peut, ou ne veut, pas tout exprimer dans cette langue dominante, qui est l'expression de toute autre culture que la sienne, sa langue maternelle devient son refuge. Il écoute alors plus attentivement la poésie et la musique de son pays, il participe plus activement aux fêtes nationales et il se sent plus compatriote, bien sûr à sa manière, qu'il était jadis dans son pays.

À Montréal, il y a, à peu près, 120 langues qui s'exercent à côté du français et de l'anglais. Vous pouvez imaginer, dans cette fresque culturelle et linguistique, à quel point la langue maternelle de l'immigrant est indispensable à sa survie culturelle.

La langue maternelle devient pas à pas un paramètre incontournable dans la construction d'une nouvelle identité, l'identité d'un groupe minoritaire. À Montréal, il y a, à peu près, 120 langues qui s'exercent à côté du français et de l'anglais. Vous pouvez imaginer, dans cette fresque culturelle et linguistique, à quel point la langue maternelle de l'immigrant est indispensable à sa survie culturelle. Ici à Montréal, les immigrants iraniens ont actuellement trois écoles où l'on enseigne le persan aux jeunes enfants. Ces écoles sont connues sous le nom d'école du samedi. Pendant 3 ans, j'ai enseigné dans l'une de ces écoles. Cela fut une belle et enrichissante expérience.

Kh. N. Comment trouvez-vous les études linguistiques réalisées en Iran?

M. H. Je n'en ai malheureusement aucune idée.

M. R. *Structure morphologique des verbes persans,* l'un de vos récents ouvrages en persan, est très intéressant, il a une structure très similaire au *Bescherelle*. Vous en êtes-vous inspiré pour le composer? Ce livre pourrait-il servir de manuel scolaire en Iran?

M. H. Ce livre est paru pour la première fois en France, chez L'Harmattan, en 2001. Sa traduction persane a été publiée en 2004, chez Gol-e Aftâb, à Mashhad. Je viens de publier sa version anglaise au Canada. Certes, le *Bescherelle* m'a beaucoup inspiré dans la manière d'organiser les données. Cependant, n'oubliez pas que les caractéristiques de l'objet à étudier déterminent en quelque sorte sa présentation dans tel ou tel cadre théorique. Les verbes persans se distinguent nettement, sur plusieurs niveaux de la structuration, des verbes français. De fait, je ne pouvais, en aucun cas, imiter les modèles élaborés dans le *Bescherelle*. Ce livre peut effectivement faire partie des livres scolaires, mais ce n'est pas à moi d'en décider.

M. R. L'un de vos ouvrages qui va bientôt paraître est intitulé *Rumi et la maison de l'être*. Un tel sujet semble être en contraste avec l'ensemble de vos travaux précédents... Pourriez-vous nous expliquer davantage de quoi il traite, et les raisons qui vous ont amené à l'écrire?

À la recherche de la vérité, l'interlocuteur du langage mystique a à traverser une zone langagière intermédiaire située entre ces deux registres langagiers. Les propriétés de ladite zone relèvent, à mon sens, de l'interlangue, avec ses propres mécanismes et modalités de faire émerger le sens instauré.

M. H. Cette étude est sur la même voie et dans la même direction que mes travaux précédents. D'abord, c'est la question de langage, le langage étant *la maison de l'être* selon Heidegger. Puis, tous les mystiques, y compris notre *Rumi*, parlent d'une vérité dont l'expression ne peut s'accomplir entièrement dans le langage ordinaire. Alors, il y a un décalage entre le langage mystique et le langage ordinaire. À la recherche de la vérité, l'interlocuteur du langage mystique a à traverser une zone langagière intermédiaire située entre ces deux registres langagiers. Les propriétés de ladite zone relèvent, à mon sens, de l'interlangue, avec ses propres

mécanismes et modalités de faire émerger le sens instauré. Vous voyez que je ne suis nullement sorti d'une étude linguistique, dans le sens le plus large du terme. Le département de Sciences religieuses de l'Université Concordia a été un cadre idéal pour cette étude.

Kh. N. Vous êtes le président d'une maison d'édition, Multissage, au Canada. Quelle est son but principal? Quels sont les problèmes liés à la publication des livres au Canada?

M. H. Nos activités éditoriales concernent la publication d'ouvrages en français et en anglais, d'écrivains et de chercheurs canadiens et iraniens. Ces ouvrages sont généralement publiés en trois collections: la collection «Luna» qui regroupe les légendes et contes orientaux, la collection «Hirondo» qui vise à publier les livres littéraires liés aux vécus des immigrants, et la collection «Pendere» où sont publiés des travaux dans le domaine des sciences humaines.

Avec la collaboration d'une maison d'édition en Iran, nous comptons publier une série d'ouvrages linguistiques, en persan bien sûr. Il y a actuellement deux livres, *Dictionnaires de langue française* et *Lexicologie*, dont la traduction est pratiquement faite et qui vont bientôt paraître en Iran. Vous êtes bien sûr au courant de cette affaire étant donné que vous et madame Mahnaz Rézâï comptez parmi les traductrices... Nous avons déjà publié quatre titres et il y aura deux autres titres à paraître d'ici deux mois. Pour une aussi jeune maison d'édition comme la nôtre, le problème essentiel est le manque d'investissement financier nécessaire. Mais nous allons le surmonter avec toute énergie et toute la bonne volonté de nos collaborateurs.

La *Revue de Téhéran* vous remercie de nous avoir accordé cet entretien. ■

Bibliographie sélective de Mohsen Hâfeziân

- *Persian Verbs, Morphology and Conjugations*, Montréal, Multissage, 2009.
- *Les déverbaux persans, Morphologie et structures*, Éd. Nashr-e Aftâb, Iran, 2009.
- «Immigration iranienne au Canada», *Recueil du Congrès de l'identité iranienne*, Bureau des affaires des Iraniens hors d'Iran, Bibliothèque Nationale (4-7 décembre 2006), Téhéran, Iran
- «Rectification, oui! Mais quelle rectification?», *Le Devoir*, Montréal, le 4 octobre 2005 (consultable sur: http://www.ledevoir.com/2005/10/04/commentaires/0510041650876.html?355).
- «De l'orthographe rectifiée», *Défense de la langue française* (DLF), Paris, Juillet 2005 (consultable sur: http://www.langue-francaise.org/Articles_Dossiers/Articles_Dossiers.php).
- *Structure morphologique des verbes persans* (en persan), éd. Nashr-e Aftâb, Iran, 2004.
- «Étude des composants phonogrammiques des variantes formelles», *Revue québécoise de linguistique de l'Université du Québec à Montréal*, Vol. 31, No. 1, 2003.
- «Pour une approche graphémologique du mot écrit», *Revue Langues et linguistique de l'Université Laval*, No. 29, 2003.
- *Les verbes persans, Morphologie et Conjugaisons* (en français), éd.: L'Harmattan, Paris, 2001.

À paraître:

- «Contrat didactique au cours de langue», *Revue québécoise de linguistique de l'Université du Québec à Montréal*, septembre 2009.
- *Rumi et la maison de l'être*, Publication de l'Université Laval, Québec, novembre 2009.
- *Graphémologie du français élémentaire*, éd. Nashr-e Gol-e Aftâb, Iran, décembre 2009.

La merveille du désert

Saïd Khânâbâdi



Caravansérail de Tchâh Kourân

Blottie au bord du mystérieux désert de Lout, la petite ville de Râvar est peu connue, même par les Iraniens, malgré sa richesse culturelle et son héritage historique. Située à 140 km de Kermân, dans le sud-est de l'Iran, son histoire est en étroite relation avec celle de Kermân ou comme le disent les Grecs, «*Karmania*». Elle est citée par Darius Ier comme l'une des sept satrapies importantes de l'Empire sous le nom de «Boutia» dans le célèbre bas-relief de Bissotoun. Toute cette région du Kermân fait partie d'une civilisation de plus de sept mille ans qui naquit sur les bords du fleuve Halilroud. Plus proche de nous, pendant l'Antiquité, la région du Kermân, comme sa voisine le Fârs, joua un rôle de premier plan sur la scène politique de l'Iran antique. Plus tard, Kermân préserva sa place politique et culturelle après l'arrivée de l'islam, et devint plusieurs fois capitale d'empire.

Râvar, quant à elle, bornait l'ancienne route de Kermân. Etymologiquement, il est probable que le nom de cette ville provienne du mot «*râhvar*» (gardien du chemin).

Les nombreux caravansérails qui jalonnent les alentours de la ville peuvent infirmer cette racine. On peut citer par exemple le très bien conservé caravansérail de Tchâh Kourân dont le nom témoigne d'un fait historique du règne de Nâder Shâh. C'est dans cette ville qu'il ordonna l'énucléation et l'exécution de l'un de ses importants commandants. Le bazar, le hammam traditionnel, les moulins antiques et la forteresse Ghah-Ghah (qui signifie «Eclats de rires») constituent également des étapes incontournables pour le voyageur. Parmi ces sites à voir, il y a également le «Yakhdân» (la glacière), bâtiment indispensable dans toutes les villes désertiques. Ces bâtiments sont caractéristiques des villes centrales de l'Iran et servaient à stocker l'eau fraîche et la glace comme les réfrigérateurs modernes.

Autres bâtiments à remarquer dans cette petite

ville: les tours de brique et d'adobe qui se dressent un peu partout. La plus connue d'entre elles est la tour Shâfi Abâd. Cependant, il est certain que les vieux sapins de Tarze (village montagneux limitrophe de Râvar, à laquelle il sert de villégiature d'été) dépassent en taille ces tours.

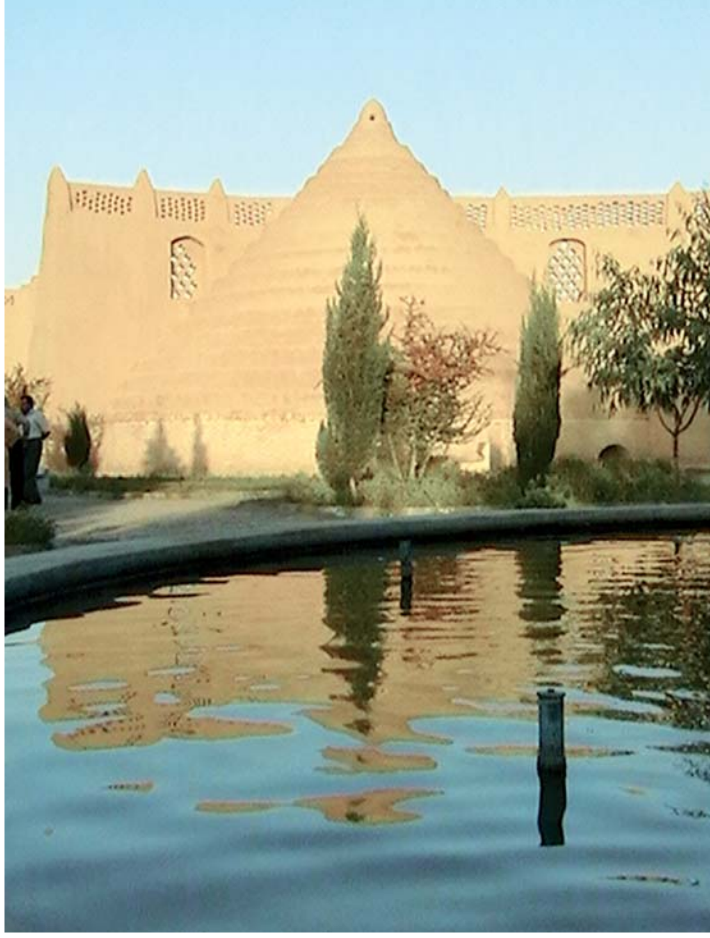
L'art ravarien ne se limite pas à cette dimension architecturale. En effet, plus que cette architecture spéciale et unique du désert, c'est la beauté et la qualité de ses tapis qui fait la réputation artistique de Râvar. Si vous visitez cette ville, n'oubliez pas les ateliers de tissage où les jeunes Râvariennes travaillent depuis des siècles en chantant - leurs chansons, fredonnées par la directrice et répétées par les ouvrières, égrènent les caractères et le plan du tapis tels que l'ordonnance des nœuds ou des couleurs. Outre les tapis, l'économie de Râvar est basée sur la production de fruits du désert tels que la pistache ou la grenade.

Physiquement, les Ravariens sont très bruns. Leur accent est proche de celui des Kermânis et leur dialecte contient de nombreux mots avestiques, résultat de l'existence d'une importante minorité zoroastrienne à Kermân. Les Ravariens sont religieux et les femmes portent généralement le tchador. Le plat local le plus spécifique est le *bozghormeh*, sorte de purée à base de *kashk* (le yaourt sec) et de viande.

Même dans la petite Râvar, ne vous croyez pas à l'abri des embouteillages. Car vous devez parfois vous arrêter un quart d'heure pour laisser passer une caravane de chameaux… Auquel cas, la meilleure option consiste à descendre de voiture et de profiter de cette pause pour tenter d'apprivoiser un peu le désert, cet espace si mystérieux…. ■


Un vilageois râvarien


La pistache


Une glacière à Râvar

Abdelkébir Khatibi et la pensée des stigmates

Monsif Ouadai Saleh



Abdelkébir Khatibi (1938-2009) fut la figure la plus emblématique de la scène intellectuelle marocaine postcoloniale. Son emblématisme est symboliquement stigmatisant: ceci veut dire d'abord que le symbole n'est pas distanciation de la présence, il n'est pas abstrait, il n'est pas exclusivement informe…

Abdelkébir Khatibi ne saurait être un métaphysicien, à la manière tout au moins où ce mot s'entend traditionnellement. Le stigmatisme dont il est question comme l'antipode de la métaphysique, donne à la création khatibienne la valeur énergétique et vitale de la figuration. Abdelkébir Khatibi serait dans cette perspective la figuration de l'énergie vitale à la manière d'un Chagall ou d'un Gauguin. La massivité de l'énergie, la massivité des stigmates habite la pensée, la poésie, le symbole et le désir d'Abdelkébir Khatibi. Et comme Chagall détermine à sa manière la transcendance de la massivité qui ne laisse pas derrière elle les traits éthérés et subtiles de l'âme, ces traits éblouis par l'exubérance physique et qui se laissent transparaître avec la puissance de la suggestion dans une sorte de plénitude retirée, une plénitude guidée par l'effacement, une plénitude dialectique entre l'annonciation et la prononciation, entre l'absence et la présence, entre l'indicible et l'être-là, entre le vu visible et le transvu invisible, de même Abdelkébir Khatibi ne nie pas totalement par l'appel à l'énergie et la vitalité somatiques la nécessité d'un corps qui se fait l'écho dans la condensation et l'évocation lointaines de l'abstratification.

Stratégie efficace pour dire par la négation que la pléthore somatique est aussi une métaphysique, que la métaphysique est aussi

un stigmate corporel ou charnel. Les stigmates sont donc une introduction par la porte étroite, par les fissures de la caverne à une ascension du corps dans la métaphysique.

L'écriture khatibienne tend donc à une apologie directe et indirecte du corps et de la corporéité, postulée à travers la puissance figuratoire de la plénitude physique sous le pendant ou le conditionnement implicite de la métaphysique. Le corps est la condition de la métaphysique.

Si l'écriture possédait un quelconque désir d'incarnation, s'il était sommation et instance d'une quelconque puissance de matérialité anthropomorphique, s'il était compulsion charnelle de corporéité cherchant à l'esprit un corps et au corps un esprit, ce désir de la matérialité spirituelle évoluant de la création à la créature serait sans aucun doute l'incarnation Abdelkébir Khatibi. La création au plus haut degré de son essence et de sa manifestation renverse l'ordre cosmique du désir: la création devient un appel cosmique à la créature. La créature est désir somatique de la création. Toute création est désir de personnification qui quête la stabilité du corps. Et c'est pour cette raison que le mythe est par interversion équilibrante une identification. La création s'est personnifiée en Abdelkébir Khatibi autant que lui-même s'y était identifié pour être son union indéfectible, pour se constituer en destin inaliénable mais aussi irrésiliable.

Abdelkébir Khatibi est l'écrivain qui s'est personnifié à travers la totalité et l'essence de l'écriture pour unifier le corps et l'âme de la création dans une seule et unique tension. Il n'est donc pas totalement nietzschéen puisqu'il conserve au corps spastique une référence apollinienne non moins tendue et convulsive. Tension et désir qui font l'énergumène, l'épilepsie, la transe, l'extase de l'union. Il y a là toute une sanction spasmodique de la pensée. La pensée des stigmates ou la pensée des spasmes, peu importe, puisque l'identification et la personnification, la création et la créature s'unissent et se donnent sens, s'intersignifient quelque part dans le monde indéfectible, dans le monde impossible de l'indicible.

Bibliographie sélective

· *Le roman maghrébin*, essai, 1979, SMER, Rabat, Maroc.
· *Le livre du sang,*1979, Gallimard, Paris, France.
· *Le lutteur de classe à la manière taoïste*, 1976, Sinbad, Paris, France.
· *La mort des artistes*, pièce de théâtre, 1964.
· *La blessure du nom propre*, roman, 1974, Denoël, Lettres Nouvelles, Paris, France.
· *La mémoire tatouée*, roman, 1971, Denoël, Lettres Nouvelles, Paris, France.
· *Triptyque de Rabat*, roman, 1993, Noel Blandin, Paris, France.
· *Penser le Maghreb*, 1993, SMER, Rabat, Maroc.
· *Un été à Stockholm*, roman, 1990, Flammarion, Paris. France.
· *L'Art calligraphique arabe,* 1976, Chêne, Paris, France.
· *Figures de l'étranger dans la littérature française,* 1987, Denoël, Paris, France.

La mort peut sans doute
Séparer le comput de l'horizon,
Poser les déclinaisons
Sur un paroxysme inerte,
Habiter en apocope sans profondeur
Les doigts déplumés de l'écrivain.
Habiter en apocope profonde
La mémoire du silence,
La nudité de la voix,
La parure écumeuse de l'apocope,
Le silence de la révélation qui rêve de la résurrection
Profondeur incorruptible…
Etoile filante,
Epopée de l'oubli dans le cercle des analogies,
Parcourant l'univers
A la manière de la lumière fugitive
Mais tenace de l'évanescence.

La mort peut souffler sur le corps, les astres et les feux
Et même sur les plis insaisissables de l'eau
L'absence énigmatique du verbe…
Elle peut briser les ablutions nocturnes du miroir,
L'éveil matinal de la parole
Et féconder par le figement la brise sur le dos de la plume.

Elle peut habiter par l'obscurité la courbe fertile du cristal
Condamnant la transparence au prisme de l'inconnu.
Elle peut réifier l'allégorie du vide au cœur d'un livre
Les rêves qui n'ont de la vie que la pente froide du sang,
Surprise innommable dans la plénitude végétative…
Elle peut conjuguer l'éphémère et le souffle
Brouillant les murmures entre promesses légères
Et dissolutions disertes.
Elle peut fermer la marge mouvante de l'être
La parenthèse de l'impossible
Taire l'attrait infernal du néant…
Elle peut effacer à sa guise la forêt de la répétition
Renommer la genèse par la suspension
Elle peut renommer la suspension par l'intimité énigmatique du silence
Boire la sève de la solitude offerte à la circonférence absolue,
Conduire la répétition à la fin de la répétition
L'inimité à l'éternité de l'intimité
La mort peut construire l'œil qui n'a pas de nom,
Le nom impropre de l'attente
Mais la blessure qui s'est faite envol de la chute
Du corps dans le corps
De l'âme dans l'âme
Le même dans le même
Le même dans le même qui est indivisible
Comme le corps du même
L'autre dans l'autre qui est divisible
Comme l'âme du même,
Identité meurtrie par l'eau et la transparence
Embrasant par l'écriture l'anticipation de l'étrangeté,
L'étrangeté concilie la mort et la vie
La vie ne meurt pas dans la mort
Car la blessure ne meurt pas dans l'écriture.
La vie ne vit que dans la mort.
Propre ou impropre peu importe
D'autant que la blessure ne meurt pas dans la blessure.

Khatibi fut conçu parole étirée de l'abîme,
Abîme ébloui de la révélation,
La constance qui perdure dans le jaillissement.
Comme l'eau, il donne à l'instant le déferlement de l'horizon
Comme le feu, il donne à l'horizon le déferlement de l'instant.
Entre feu et eau,
Entre instant et horizon
Entre jaillissement et déferlement

La mort ne subsiste pas dans la mort.
Khatibi est la mort ouverte, sinueuse
Epuisant par l'intensité radieuse du propre
La généalogie difficile de l'éternité…

Khatibi parole fluviale sans amont
Circonférence sans aval
Dont l'immensité fait couler tous les avatars
Dans la décomposition viscérale du temps.

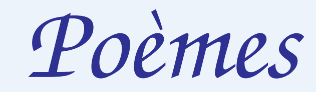
Avec le mercure centre de l'infini,
Il suppute les hypothèses inavouées des matrices
Et tient au déluge de l'écriture
Le calice de la soif :
Le soleil de la mort éclaire le mystère de l'amphore.
La mort devient étymologie du souffre…

Khatibi imprègne de vices sidéraux
Le grimoire de la forêt grise,
La différence minérale ne trompe pas l'eau…
La pesanteur de l'ombre ne serait pas le refuge de l'uniforme…
L'ombre conjugue la réflexion
La contraction conjugue l'ombre :
L'autre le plus autre est le même le plus même
Mais le lien, l'union est blessure
La contradiction est labyrinthe
Le labyrinthe est retour inattendu
Obsession de la forme charnelle du vide
Le retour, le vide, la promesse de la convulsion…

Questionnez le refuge des odes dans les norias de l'Andalousie…
Le crépuscule vous dira où le cercle de l'eau
Offre son cœur au soleil,
Où le feu dans son nœud indénouable
Protège la brillance ultime de la rosée,
Où la rosée tente l'aube d'ombres
Dessinant à l'horizon la tentation qui renie l'assouvissement,
Ombres déjà amnésie de l'ombre
Et lumière tentation inavouée
Sur la nacre de l'oubli des limites anticipées
Par leurs évanouissements sublimes
Lumière épanouie dans le berceau de la fin
Dans la docte intimité de l'éphémère
La parole habite la négation anticipée de la fin
Qui combine l'ultime imperfection des synthèses
Qui recommence la fin insigne du commencement
La fin éternelle de la fin.

La parole habite l'écharde de l'éphémère.
La parole de Khatibi habite la blessure de la résurrection,
Il anticipe la résurrection par le calice mortel de la vie
Il cultive la haine entre l'imagination et la répétition
Car l'imagination ne se répète pas
Il souffle la voix des cendres sur les démons de la parénèse
Car la parénèse est l'ennemi de la voix
Il propose au nœud le délire du commencement
Car seul le commencement est possibilité de la vérité
Il offre au nœud son amont
Car l'amont est le souffle de l'eau
Car le désordre est la conscience de toute vérité
Il nomme la promesse de toute parole
Car l'humanité est promesse
Il nomme la grandeur de la négation
Car la négation est destin de la promesse.
Il met la promesse au sommet de la blessure.
Au cœur de la parhélie il confie
Les psaumes de l'eau à l'éternité.

La mort éveille la mémoire du silence,
Le silence trempe la lumière dans la résurrection,
La résurrection est l'âme de l'écrivain. ■



Monsif Ouadai Saleh

La blancheur

La blancheur descend
De l'aube
Ruisselante de verdure
Nouée et Noueuse
Le jardin de Babel
Respire
Et l'aube devient nœud.

La souche
Hésite
Entre l'azur et l'eau
Et féconde
Les cercles des hésitations.

Le silence dans le fossé
De la mémoire
Scelle
D'outrance
La nuance abrupte de l'oubli.
L'oubli devient parole.

Rien ne bouge dans l'eau
Que le souffle qui
Refuse
À la naissance
La cendre des mousses.
La cendre devient genèse.

Les remparts enfouis dans les calices
Du rêve
Sondent
La fuite assoupie…
Rien ne bouge que le sens ivre de la promesse.

L'éclat nocturne de la blancheur
Eveillent
Dans les orbites de l'eau
Les franges du murmure :
Les remparts se replient sur le mystère de l'amour
L'amour devient l'inconnu de l'amour.

La transparence
Perce
Le cœur du souffle
Sans que la voûte
Devienne
Verbe ! ■

La promesse

La fine gouttelette
Glisse sur La promesse
De la chute

Sur la tentation de l'un
Elle glisse
Pour se noyer en elle-même
L'un imbu de l'un
La tentation imbue de la chute.
Sur la tige de la transparence
Elle laisse
Un océan de la trace
Irriguant sur le diapason de l'infime
La fleur profane
L'opaque gouttelette. ■

Voyage en Arménie

Texte et photo:
Juliette Laniez

L'Arménie, avant d'y aller, je pensais que c'était le pays des Loukoums. Genre Liban (qui je sais, n'a rien à voir avec les Loukoums). Mais comme je l'ai vite découvert, il n'y a ni cornes de gazelles, ni thé à la menthe dans ce petit Etat.

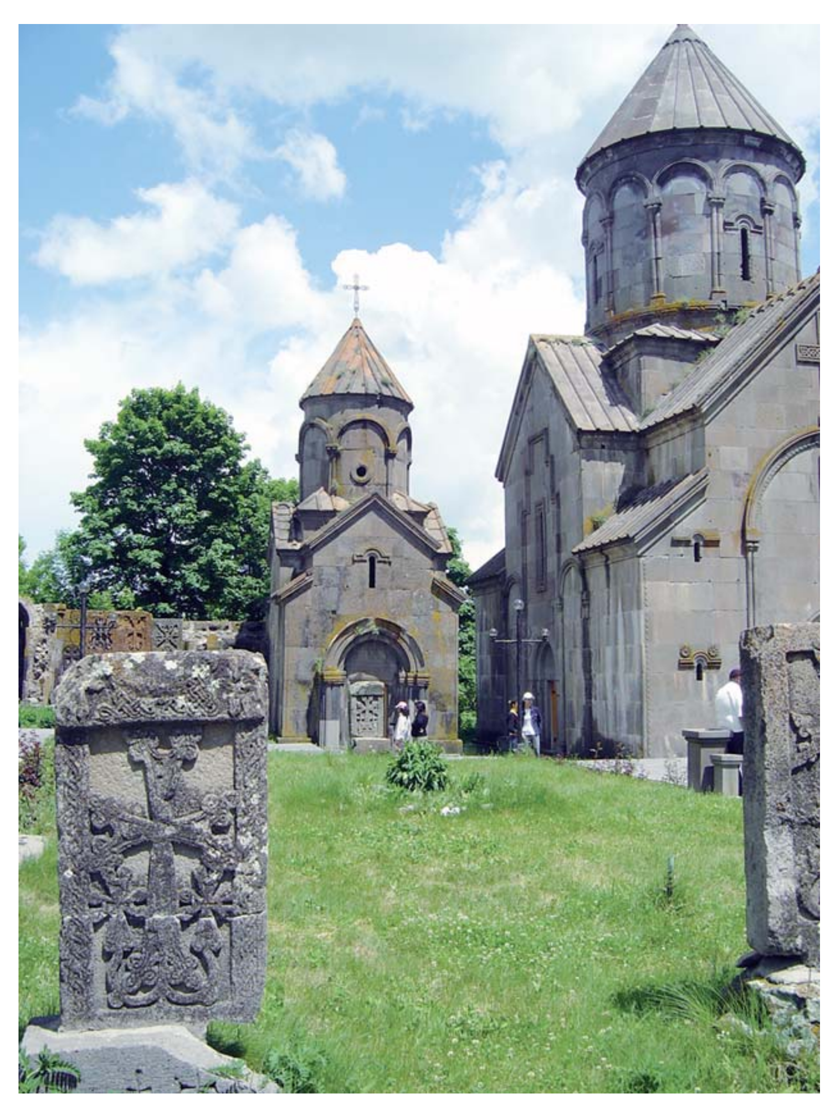
L'Arménie est surtout un pays chargé d'histoire, premier pays chrétien, coincé entre trois empires, chaque invasion apportant sa richesse et depuis toujours parsemé de montagnes et de vieux monastères. Les vieilles pierres sont recouvertes de lettres mystérieuses, de *khatchkar*, ces croix de pierres qui représentent de véritables arbres de vie.

L'Arménie coincée entre la Turquie et l'Azerbaïdjan - avec qui elle partage respectivement un génocide (génocide arménien de 1915-1923, 1,5 million de morts) et plusieurs revendications territoriales (conflit larvé du Haut Karabagh) - est tellement peu connue (sauf des fans d'Aznavour) que les Arméniens eux-mêmes s'interrogent sur notre choix de visiter leur pays.

Nous sommes surtout venus faire des rencontres en Arménie. Un moine, un peintre, des scouts, un soldat revenant d'Irak, des jeunes, un paysan, un petit condensé d'humanité, comme dans chaque pays. Avec un petit plus, une générosité sans faille, une curiosité de l'autre inaltérable. Car chaque Arménien a la conscience de représenter son pays, et donc, à travers les rares touristes, de s'adresser à la France (l'un des rares pays à avoir reconnu le génocide arménien), aux Etats-Unis ou autre pays. Et donc de lutter pour la reconnaissance de son histoire… ■



La roulotte de l'apiculteur qui nous a offert des poignées de radis



Yerevan

Voyage en Arménie

Texte et photos:
Mireille Ferreira

L'Arménie, voisin septentrional de l'Iran, est une magnifique destination touristique. Ce haut plateau verdoyant recouvert de collines, de volcans et de hautes montagnes offre de belles occasions de randonnées. Avec sa multitude d'églises champêtres et de basiliques, le pays est quasiment un musée à ciel ouvert. Sa capitale, Yerevan, contemporaine de Rome, Carthage et Samarkand, a été reconstruite à l'ère soviétique selon un plan d'urbanisme rigoureux. C'est une ville belle et paisible où l'on peut flâner tranquillement le long de sa ceinture verte, ponctuée de nombreux cafés et restaurants, ainsi que d'aires de jeux et de loisirs. Au centre ville, la Place de la République offre une grande cohérence architecturale. Aux beaux jours, tout Yerevan se réunit près du Palais du Gouvernement pour assister aux spectacles musicaux donnés sur le bassin des Fontaines chantantes. Les Arméniens cultivent un plaisant art de vivre, même là où on ne l'attend pas. C'est ainsi qu'il nous a été donné de partager le repas d'un jeune homme venu se recueillir sur la tombe de ses parents dans un de ces cimetières traditionnels ornés des *khatchkars* traditionnels, croix de pierre sculptées, typiquement arméniennes.

L'Arménie a fait partie de l'empire perse sous de nombreuses dynasties, depuis les Achéménides jusqu'au début du XIXe siècle. Au XVIIe siècle, Shâh 'Abbâs Safavide fit déporter un grand nombre d'Arméniens pour construire Ispahan, sa nouvelle capitale, officiellement pour les protéger des pogroms. Peu d'entre eux arrivèrent vivants à Ispahan où ils bâtirent leur ville, la nouvelle Jolfa, en référence à Jolfa, la ville arménienne dont ils étaient originaires. Cette ville constitue aujourd'hui le quartier chrétien d'Ispahan, avec sa cathédrale et ses nombreuses églises arméniennes.

Un coup d'œil sur les neiges éternelles du Mont Ararat, aujourd'hui en Turquie, mais que l'on voit d'à peu près partout en Arménie, nous rappelle qu'il faisait partie autrefois de la Grande Arménie, qui s'étendait de la mer Méditerranée à la mer Caspienne, en englobant la Syrie, la Mésopotamie et la Médie, au nord de l'Iran. Aujourd'hui guère plus grande que la Belgique, la république d'Arménie, née en 1991, après la chute de l'empire soviétique, représente 10 % de ce qu'était la grande Arménie jusqu'au XIe siècle. Ses voisins, qu'ils soient turcs, ottomans, mongols, russes ou perses, se sont toujours acharnés à la dominer, quand ils n'étaient pas alliés pour se partager sa dépouille. D'où les mises à sac, pogroms, spoliations et génocides qui ont de tout temps fait partie de son Histoire.

Peu de vestiges de l'époque perse subsistent hormis la grande Mosquée du Vendredi de Yerevan où l'on enseigne encore le persan et les préceptes de la religion à quelque 2000 élèves de confession chiite. De nombreux Iraniens de religion arménienne visitent

régulièrement l'Arménie par nostalgie de leurs racines. En revanche, les vestiges de l'ère soviétique sont nombreux. Staline avait utilisé l'Arménie, comme les autres républiques soviétiques d'Asie centrale, pour servir son grand dessein industriel. A cette époque, ce pays agricole, dépourvu de toute ressource énergétique, avait vu ses campagnes urbanisées et industrialisées à marche forcée. La chute de l'empire soviétique l'a précipité dans le chaos et l'on peut voir encore aujourd'hui, en rase campagne, les carcasses désolées des usines métallurgiques désaffectées.

Peinant à surmonter les conséquences désastreuses de la chute de l'empire soviétique, l'Arménie est rongée par le chômage. Les Arméniens regrettent la période «bénie» des Soviets où le plein emploi était la règle et où tout citoyen avait accès gratuitement à son logement. La fuite vers l'étranger est considérable, la diaspora représente presque cinq millions d'âmes pour 3,2 millions d'habitants restés au pays. Elle met largement la main à la poche pour pallier la faiblesse de l'économie - le montant de ses dons serait l'équivalent du budget de l'Etat - à l'instar de Charles Aznavour, célèbre chanteur français d'origine arménienne, considéré ici comme le sauveur de l'Arménie, où il a sa statue. Une belle place d'Erevan et un centre culturel de province portent son nom.

En dehors de la langue, le ciment culturel du pays demeure la religion. L'église arménienne, qui appartient à la grande famille des chrétiens d'Orient, s'est séparée des églises grecques et latines dès le VIe siècle en raison, principalement, de leur désaccord sur la nature du Christ. Selon le dogme arménien, le Christ est Dieu à part entière et il minimise sa nature humaine. Les Arméniens ne reconnaissent pas l'infaillibilité du pape de Rome. Le chef de l'église arménienne est le catholicos, installé dans son patriarcat d'Edjmiatzine, non loin de la capitale. Il est le chef spirituel de tous les Arméniens du monde, excepté de ceux qui se réclament du catholicisme ou du protestantisme. L'attachement pour le rite arménien est très important. Malgré l'acharnement du régime stalinien à détruire tous les monastères du pays, un nombre considérable d'églises a survécu à la grande purge qui a visé le clergé dès 1926 et de nombreux jeunes gens assurent leur avenir dans les séminaires. Tous ces garçons en robe grise qui chantent avec ferveur aux offices des petites églises de campagne offrent un spectacle exotique aux visiteurs étrangers du pays. ■



Lac de Sevan



Journal de Téhéran
8 Farvardin 1318
29 Mai 1939

Omar Khayyâm

Mahmoud Farhâd

Ghiyâssed-dine Abol Fath Omar Ibn Ebrahim Khayyâm naquit en 1040 à Nichabour dans le Khorassan. Il fut grand mathématicien; sa science astronomique lui valut une renommée et une situation officielle que ses vers ne laissent guère soupçonner. Bien qu'il soit devenu célèbre uniquement par les quelques petits quatrains qu'il nous a laissés, nous devons donc commencer par étudier ce côté peu connu de son esprit.

Il alla à l'école comme les enfants de son âge, termina ses études secondaires et supérieures. Il apprit l'arabe, la philosophie, l'histoire et surtout les mathématiques. Il aurait été le condisciple d'Hassan Sabbah, fondateur de la secte Fathimite et d'un homme qui devait devenir célèbre comme premier ministre sous le nom de Nezamol-Molk, le régulateur de l'empire. Les trois jeunes gens s'étaient promis de s'entraider si l'un d'eux arrivait à détenir la puissance. Nezam devint le premier ministre d'Alb-Arsalan et de son successeur Malek Shah. Il tint promesse: on dit qu'il aurait offert à Khayyâm le gouvernement d'une province et que ce dernier aurait refusé, se contentant d'une pension de mille dinars.

Le grand poète ne poursuivit pas la fortune:

«*J'ai préféré vivre dans un coin avec deux pains.*

Plutôt que de chercher les biens de ce monde et sa magnificence,

J'ai acheté la pauvreté avec mon corps et mon âme

Et j'y ai trouvé de grandes richesses."

Au milieu de l'agitation d'une époque troublée, la vie d'Omar Khayyâm semble avoir été assez douce, partagée entre l'étude des sciences, la poésie et les plaisirs faciles. Nezam fonda pour lui un observatoire à Marv et le chargea, avec huit autres savants, de la réforme du calendrier devenue indispensable à cette époque. Ce calendrier, le "Djelali", faisait correspondre le premier jour de l'année avec le solstice du printemps. Il prévoyait douze mois de trente jours chacun. Il est

intéressant de remarquer que ce calendrier de Khayyâm était plus précis que celui de la réforme grégorienne cinq siècles plus tard. Ce n'est d'ailleurs là qu'une simple remarque d'ordre astronomique: le calendrier grégorien est simple, facile à retenir et très suffisamment exact; il n'y aura lieu de le réformer que dans trente ou quarante siècles.

Une anecdote prouve la science de Khayyâm comme astronome: un jour d'hiver, le souverain fit demander à Marv à notre poète de fixer un jour favorable à une partie de chasse, ce qui fut fait.

On venait à peine de se mettre en selle que le vent se leva et la pluie se mit à tomber; chacun conseilla au roi de revenir. Khayyâm affirma que le beau temps reviendrait et qu'il n'y aurait ni pluie ni neige pendant cinq jours, ce qui arriva en effet.

Nous possédons un ouvrage de Khayyâm intitulé *Démonstrations d'algèbre* traduit en français. Il composa aussi deux ouvrages de sciences naturelles et deux traités de philosophie.

Ce savant singulier était aussi grand poète: il a laissé, sans paraître y attacher grande importance, un certain nombre de quatrains dont quelques-uns resteront éternellement dans la mémoire des hommes.

Il a dit:

«*Je ne puis dire mes secrets aux mauvais comme aux bons,*
Je ne puis développer ma pensée volontairement brève,
Je suis à un degré (de mysticisme) *que je ne puis décrire,*
Je possède une vérité que je ne puis dévoiler."

La tradition attribue à Khayyâm cette anecdote: une cruche de vin, renversée par quelque maladroit, s'est brisée, le précieux liquide s'est répandu à terre. Le poète irrité adresse alors à Dieu ce quatrain impie:

«*Tu as brisé ma cruche de vin,*
Tu m'as fermé la porte du bonheur, mon Dieu,
C'est moi qui bois et c'est toi qui commets les désordres de l'ivresse;
Que ma bouche s'emplisse de terre. Serais-tu ivre, mon Dieu?"

Jetant à cet instant les yeux sur un miroir, le blasphémateur s'aperçut que son visage était devenu noir: c'est un avertissement du Ciel. Le poète ne se troubla pas pour si peu: il improvisa aussitôt un quatrain où il montre son dédain pour la doctrine des peines et des récompenses futures:

«*Quel est l'homme qui n'a jamais péché en ce monde, dis-moi?*
Celui qui n'aurait pas péché, comment aurait- il vécu, dis-moi?
Si tu punis le mal par le mal.
Quelle est donc la différence entre nous, dis-moi?"

Dans beaucoup de ses quatrains, Omar Khayyâm s'adresse directement à Dieu pour lui demander, par exemple, le pardon de ses fautes:

«*0 Khayyâm pourquoi cette tristesse pour un péché commis?*
Trouves-tu un soulagement à te tourmenter ainsi? Celui qui n'a pas péché n'aura pas la joie d'obtenir son pardon.
Le pardon est fait pour le pécheur. Pourquoi tous ces soucis?"

Il dit ailleurs:

«*Si je n'ai jamais égrené pour toi les perles de la prière,*
Je n'ai jamais caché la poussière de péché qui noircit ma face.
J'espère donc encore en ta miséricorde,

Car je n'ai jamais dit que tu étais deux."

(Le dernier vers signifie que le poète n'a jamais mis en doute le dogme de l'unité divine, base de l'islam.)

Khayyâm s'abandonne parfois entièrement à la volonté de Dieu. Il accepte d'avance, résigné, le châtiment auquel il se sent probablement prédestiné:

«*Rend légères à mon cœur les misères de ce monde,*
Cache aux autres mes péchés.
Donne-moi aujourd'hui un peu de bonheur et,
Demain fais de moi ce qui plaira à ta miséricorde."

Nous trouvons dans ces quatrains l'idée de la prédestination:

«*Et voilà ce que tu cachais dans ton cœur,*
Je vois bien ce que tu méditais:
Si je pèche, tu m'observes et tu ne me pardonnes pas!"

Il y a lieu de remarquer que ce n'est généralement pas à Dieu que Khayyâm conte ses malheurs et ses péchés, mais à une sorte de destin aveugle, supérieur à la divinité. C'est cette croyance à la prédestination, ce sombre fatalisme qui imprègne toute son œuvre et lui imprime sa tristesse caractéristique:

«*Il est bien inutile de tendre vers le bien,*
Puisqu'on a fixé hier ce que tu ferais demain.
Et cet hier est déjà bien loin, hors de ta portée.
Les destinées humaines sont inscrites sur la Table éternelle."

La plume y écrit sans cesse, indifférente au bien et au mal. Elle a fixé, immuable, notre destinée. Notre douleur et nos efforts sont vains.

Puisque tu ne peux augmenter ton pain de chaque jour ni le temps de la vie, ne t'inquiète pas du plus ou du moins; mon destin et le tien, nous le savons tous deux, ne peuvent être façonnés par nos mains comme la cire. Mais si l'homme n'a rien à craindre après la mort, si vraiment Dieu ne se soucie pas de notre obéissance ou de notre révolte il faut nous hâter de cueillir quelques fruits dans ce monde éphémère où nous sommes jetés. La vie n'est rien sans le vin et la modulation des flûtes d'Irak. Jouissons donc des courts instants qui nous sont accordés.

«*Je ne sais si celui qui m'a créé m'a destiné au ciel ou à l'enfer horrible.*
Mais une coupe, une idole, luth au bord d'une prairie.
Voilà pour moi argent comptant.
Toi, tu n'as que des promesses de paradis."

Nezam raconte qu'Omar Khayyâm lui avait dit un jour: «Mon tombeau sera placé dans un endroit où les fleurs s'effeuilleront deux fois par an».

Ce désir lui avait paru impossible à réaliser bien qu'il fût persuadé qu'un tel homme ne pouvait dire de vaines paroles. Lorsque, dix ans après la mort du poète, Nezam passa à Nichabour et visita son tombeau, il vit qu'il était abrité par un pommier et un poirier qui, l'un après l'autre, et suivant les saisons, laissaient tomber leurs fleurs.

«Je fondis en larmes, écrit Nezam, car je n'avais nulle part rencontré un homme comparable à Omar Khayyâm." ■

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- «رُوو دو تهران» در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۱۸۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۹۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 18 000 tomans
- 6 mois 9 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) موسسه

Nom نام خانوادگی Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 6 mois 25 000 tomans
- 1 an 50 000 tomans

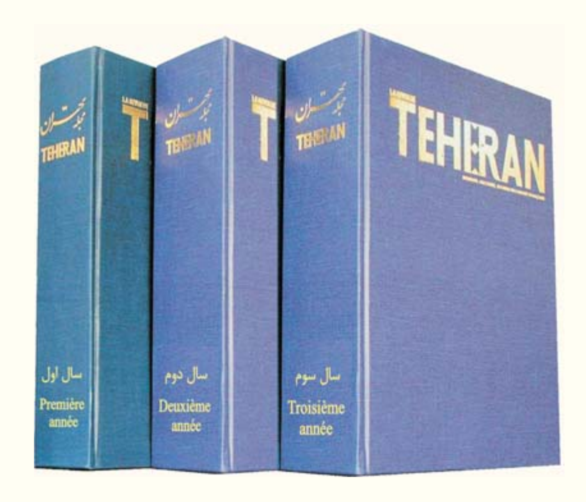
Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

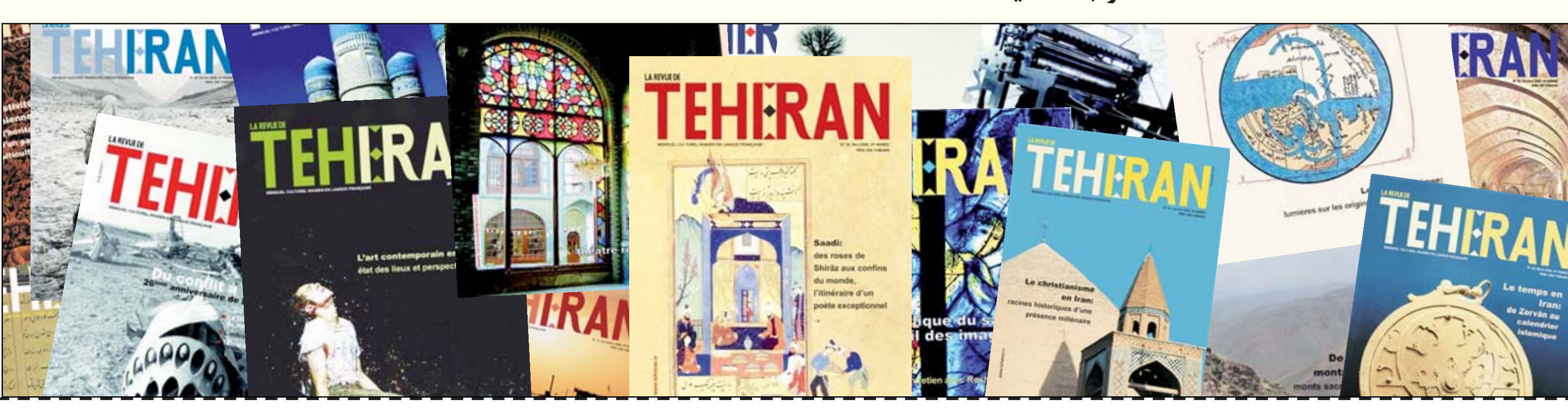
حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه **Revue de Téhéran** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۱- ۲۹۹۹۳۴۷۲

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir



L'édition reliée des trente-six premiers numéros de la Revue de TEHERAN est désormais disponible en trois volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: Avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

دوره‌های سال اول، دوم و سوم مجلهٔ تهران شامل
سی و شش شماره در سه مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

- Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

- Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

- **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
جمیله ضیاء

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
بابک ارشادی
سمیرا فخاریان
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
سعید کمالی دهقان

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Photo: Hamid Rezâ Nikou Marâm
Tulipes renversées,village de Darehbid, province d'Ispahan


La Revue de
TEHERAN
مجله تهران
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۴۴، تیر ۱۳۸۸، سال چهارم
قیمت: ۱۰۰۰ تومان
۴/۵۰ یورو
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
www.teheran.ir